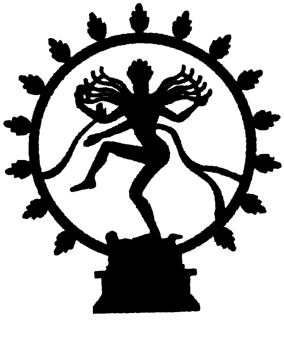
নাট্যকলা
আর
অভিনয় শিল্প



॥ বাদল দাস ॥

Natya Kala Aru Avinai Silpa : Written by Sri Badal Das, Guwahati. Price Rs. 80.00 (Rupees Eighty) only.

প্ৰথম প্ৰকাশ ঃ ২০০০ চন

প্ৰকাশিকা ঃ গিৰিজা দাস
শিলপুখুৰী
গুৱাহাটী -৩

মূল্য ঃ ৮০.০০ টকা

মুদ্ৰক ঃ
ভাৰত অফচেট,
আনন্দ কুটিৰ ৰ'ড
গুৱাহাটী - ৩
দূৰভাষ ঃ- ৪৫৪৫২০

GOVT. OF AS… M &

যিজন 'সুতাৰ শিল্পী'য়ে অভিনয় দেখোৱা

শুনি সুৰত মোৰ মিয় কৰাইছিল

সেইজন 'পিতৃপুৰুষ'

- প্ৰবোধ চন্দ্ৰ দাস

যিজন 'মানুহৰ শিল্পী'য়ে হাতত ধৰি

মোক নাট জগতত সুমুৱাইছিল

সেইজন 'প্ৰধান পুৰুষ'

- লক্ষ্যধৰ চৌধুৰী

আৰু

যি দুজন 'মহান শিল্পী'য়ে নাটত যে

মোৰ দ্বাৰাই অভিনয় কৰাইছিল

সেই দুজন 'মহান পুৰুষ'

নটসূৰ্য ফণী শৰ্মা।

কলাগুৰু বিষ্ণু ৰাভা।।

এইসকলৰ পবিত্ৰ স্মৃতিত

উৎসৰ্গিলো এই ক্ষুদ্ৰ সম্ভাৰ।

শুভ বাসনা

অনুজোপম শ্ৰীমান বাদল দাসে তেওঁৰ নতুনকৈ লিখা পুথি "নাট্যকলা আৰু অভিনয় শিল্প" সম্বন্ধে মোক দুষাৰি আগকথা লিখি দিবলৈ অনুৰোধ কৰিছে। সৰুৰে পৰা মোৰ লগত মঞ্চজগতৰ সহকৰ্মী আৰু সতীৰ্থ ৰূপে সহযোগ কৰি অহাৰ কাৰণে তেওঁৰ অনুৰোধ নেওচিব নোৱাৰি মাত্ৰ দুষাৰিমান লিখিবলৈ মান্তি হ'লো। তাকে "শুভকামনা" বুলি সন্নিবিষ্ট কৰিলো।

পুথিখনৰ ষোল্লটা অধ্যায় সামৰি প্ৰদৰ্শন কলা হিচাপে নাট আৰু মঞ্চৰ বিষয়ে লিখা কথাবোৰত আঁহে আঁহে সোমাই আছে তেওঁৰ তিনিকুৰি বছৰৰ অভিজ্ঞতা। বিভিন্ন পুথিপত্ৰ পঢ়ি তেওঁৰ চিন্তাধাৰাক গঢ় লগাইছে যদিও তেওঁৰ ব্যক্তিগত ব্যৱহাৰিক জ্ঞানেই যে পুথিখনক সমৃদ্ধ আৰু প্ৰশিক্ষাৰ্থীসকলৰ বাবে আপুৰুগীয়া সম্পদ কৰি তুলিছে সেই বিষয়ে মোৰ কোনো সন্দেহ নাই।

চাকৰী জীৱনত নানা ঠাই ভ্ৰমণ কৰাৰ লগতে অসমৰ বিভিন্ন ঠাইৰ অপেশাদাৰী আৰু পেশাদাৰী শিল্পী সংগঠকসকলৰ সংস্পৰ্শলৈ আহি তেওঁলোকৰ সমস্যাৱলীৰ বিষয়ে খৰচি মাৰি আলোচনা কৰিবলৈ তেওঁ সুবিধা পাইছে। অসমৰ বিভিন্ন ঠাইৰ একাংক নাট প্ৰতিযোগিতাৰ বিচাৰক হিচাপে নতুন চাম অভিনেতা-অভিনেত্ৰীসকলৰ লগত নাট্যকলা চৰ্চাৰ বিভিন্ন দিশ আলোচনা কৰাৰ লগতে প্ৰথিতযশ শিল্পী কলাগুৰু বিষ্ণুপ্ৰসাদ ৰাভা, নটসূৰ্য ফণী শৰ্ম্মা, নাট্যপ্ৰৱৰ সাৰদাকান্ত বৰদলৈ, শিল্পীপ্ৰাণ চন্দ্ৰকান্ত ফুকনৰ লগত অভিনয় কৰি নানা দিহা-পৰামৰ্শও পাইছে।

সেয়েহে এনে এখন 'নাট্যকলা আৰু অভিনয় শিল্প'ৰ বিষয়ে সকলো দিশ সামৰি অনুসন্ধিৎসু পাঠক আৰু উদীয়মান প্ৰশিক্ষাৰ্থীসকলৰ কামত অহা পুথি প্ৰণয়ন কৰাৰ অৰ্হতা সম্পৰ্কে কাৰো কোনো সন্দেহ থাকিব নোৱাৰে। তদুপৰি অসমৰ বিভিন্ন মঞ্চত অভিনয় কৰা শ্ৰীমান বাদল দাস এগৰাকী সুদক্ষ অভিনেতাও।

মোৰ দৃঢ় বিশ্বাস এই পুথিখনে অসমৰ চুকে-কোণে থকা প্ৰত্যেকগৰাকী নাট্যশিল্পী আৰু নাট কৰ্মীক আকৰ্ষণ কৰিব।

শ্ৰীমান বাদলৰ এই শুভকামটিৰ বাবে মোৰ শুভ কামনা থাকিল।

জ্যেষ্ঠ সতীৰ্থ

শ্ৰীসত্যপ্ৰসাদ বৰুৱা।

আগকথা

নাটকৰ সুগভীৰ শৈল্পিক আবেদন আৰু বিভিন্ন ৰুচিৰে আনন্দ দান কৰিব পৰা শক্তিৰ বাবেই প্ৰচিন কালৰে পৰা আমাৰ দেশত ৰসজ্ঞসকলে নাট্যানুশীলন কৰি আহিছে। মনোৰঞ্জন আৰু লোকশিক্ষাৰ এটি উৎকৃষ্ট মাধ্যম হিচাপে নাট আৰু আঙ্গিকৰ অভিনয়ে যোৱা চাৰিশ বছৰে আমাৰ সাংস্কৃতিক আৰু আধ্যাত্মিক জীৱনত বিশেষ ভূমিকা পালন কৰি আহিছে। অসমৰ নাট্যজগতত পৰম্পৰাৰ ধাৰা সম্পৰ্কে আলোচনা কৰাৰ লগতে দেশ-বিদেশৰ বিভিন্ন নাট্যধাৰাৰো সম্যক পৰিচয় এই গ্ৰন্থযোগে ডাঙি ধৰিবলৈ চেষ্টা কৰা হৈছে।

গঠন কৌশল আৰু চৰিত্ৰ বিচাৰৰ দ্বাৰা নাটক আৰু নাট্যকলাৰ পূৰ্ণাঙ্গ মূল্যায়ণ কেতিয়াও সম্ভৱ নহয়। কিয়নো নাটক দৃশ্যকাব্য। সেইবাবে দৰ্শকৰ সন্মুখত ইয়াক সম্যকভাৱে পৰিস্ফুট কৰিবলৈ গ'লে অভিনয়ৰ উপৰিও দৃশ্যসজ্জা, আলোকসম্পাত, আবহ সঙ্গীত আদি বিভিন্ন আঙ্গিক প্ৰয়োগ কৰিব লগীয়া হয়। সেইবাবে নাটকৰ লগতে নাট্যাভিনয়ৰ উপৰিও ইয়াৰ প্ৰয়োগ কৌশল, অভিনয়ৰ ৰীতি-নীতি, ধাৰা আদিৰ বিষয়ত প্ৰভুত আলোচনা আৰু চৰ্চা কৰাটো নাট্যশিল্পৰ বাবে বিশেষভাৱে প্ৰয়োজনীয় হৈ পৰে।

মোৰ তিনিকুৰি বছৰীয়া নাট্য জীৱনত নাট প্ৰযোজনা, পৰিচালনা আৰু অভিনয়ৰ ক্ষেত্ৰত বহু ৰীতি-নীতি প্ৰক্ৰিয়া কৌশলৰ সন্মুখীন হোৱাৰ অভিজ্ঞতা হৈছে। সেইবোৰৰ মাজত সোমাই পৰি পৰীক্ষা-নিৰীক্ষাত অঙ্গাঙ্গীভাৱে জড়িত হৈ পৰাটো স্বাভাৱিক। এই বহুৰঙী বিচিত্ৰ অভিজ্ঞতাই মোক এই গ্ৰন্থৰচনাত ঘাইকৈ প্ৰৰোচিত কৰিছে। ইয়াৰ লগতে নাট্য জীৱনত প্ৰাচীন আৰু আধুনিক কালৰ নাট্যকল্পৰ ওপৰত ৰচিত দেশ বিদেশৰ বহু গ্ৰন্থ (গ্ৰন্থপঞ্জী দ্ৰষ্টব্য) ব্যাপক ভাৱে অধ্যয়ন কৰাৰ সুযোগ পাইছো। বিভিন্ন বিষয়ত সেইবোৰৰ পৰা সমলো গ্ৰহণ কৰিছো অকুণ্ঠভাৱে। অভিনয় জগতত যিসকল ব্যক্তি, প্ৰতিষ্ঠান সহশিল্পীৰ পৃষ্ঠপোষকতা, সান্নিধ্য আৰু সহযোগত নাট্যচৰ্চা কৰি আহি অভিজ্ঞতাৰ ভৰালত কিঞ্চিত সংগ্ৰহ কৰিবলৈ সমৰ্থ হ'লো সেইসকললৈ- লগতে, অন্যান্য যি সকল গ্ৰন্থকাৰৰ প্ৰবন্ধপাতিৰ পৰা মূল্যবান সমল অৰ্জন কৰিবলৈ সুযোগ গ্ৰহণ কৰিলো, মোৰ সহৃদয় কৃতজ্ঞতা তেওঁলোক আটাইলৈকে।

সূচীপত্ৰ

প্ৰস্তাবনা

নাট্যকলাৰ পাতনি ১

প্ৰথম অধ্যায় (উৎপত্তি আৰু ক্ৰমবিকাশ)

নাট্যকলাৰ উৎপত্তি ২

প্ৰচীন মিছৰৰ 'পেছন প্লে' ২

গ্ৰীচৰ দিওনুচিওচৰ উৎসৱ ৩

ৰোমান নাট্যকলা ৪

ভাৰতীয় নাট্যকলা ৫

অসমীয়া নাট্যকলাৰ ইতিবৃত্ত ৬

অংকীয়া নাট ভাওনা ৮

উপাদান আৰু বৈশিষ্ট্য ৯

আধুনিক অসমীয়া নাট্যকলা ১১

লোকনাট্যশৈলী : উৎপত্তি আৰু ক্ৰমবিকাশ ১৪

নাট্যকলাৰ প্ৰাণবস্তু ১৯

দ্বিতীয় অধ্যায় (অভিনয় শিল্প)

অভিনয় শিল্প ২৪

শিল্পীৰ দায়িত্ব ২৪

প্ৰচীন ভাৰতীয় সমাজত নাট্যশিল্পীৰ স্থান ২৬

অভিনেতা আৰু অনুকৰ্ত্তা ৩১

পুনৰালোচনা ৩৭

তৃতীয় অধ্যায় (অভিনয় কলা)

অভিনয়ৰ শ্ৰেণীবিভাজন ৩৯

অভিনয় কলাৰ প্ৰক্ৰিয়া ৪০

আহাৰ্য্য অভিনয়

সংলাপ ৪১

বাচিক অভিনয় ৪৩

আঙ্গিক অভিনয় ৪৪

সাত্বিক অভিনয় ৪৫

চতুৰ্থ অধ্যায় (বিদেশী ৰীতি)

এলিজাবেথীয় অভিনয় ৰীতি ৪৭
ফৰাচী আৰু ইটালিৰ বিশেষজ্ঞৰ অভিমত ৫০
অভিনয় তত্ব আৰু পদ্ধতি ৫১
সঠিক পদ্ধতি ৫৩
পেছাদাৰী থিয়েটাৰৰ জন্ম ৫৩
ধ্বনি আৰু উচ্চাৰণ প্ৰসঙ্গ ৫৫

পঞ্চম অধ্যায়

উচ্চাৰণ বিধি ৫৯
অসমীয়া বৰ্ণমালাৰ উচ্চাৰণ বিধি ৬০

ষষ্ঠ অধ্যায়

কণ্ঠস্বৰ ৬৬
কণ্ঠস্বৰৰ বিভিন্নতা ৬৮
শ্বাসযন্ত্ৰ আৰু কণ্ঠনলী ৭০
শ্বাস-প্ৰশ্বাস নিয়ন্ত্ৰণ ৭৫

সপ্তম অধ্যায় (স্বাস্থ্য)

স্বাস্থ্যৰক্ষা আৰু স্বাস্থ্য চৰ্চা ৭৮
কণ্ঠস্বাস্থ্য ৭৮

অষ্টম অধ্যায় (অভিব্যক্তি)

অভিব্যক্তি ৮০
অভিব্যক্তি আৰু অনুকৰণ ৮৩
ব্যঞ্জনাঃTwilight Zone ৮৬
অতি অভিনয় Overacting : Memodrama
অভিনয় শিল্পীৰ প্ৰাথমিক সংকট ৮৮
কনস্তানটিন স্তানিস্লাভস্কিৰ নাট্যৰীতি ৯৪
এৰিষ্টটল আৰু ব্ৰেখ্‌টৰ নাট্যৰীতি ১০০
ৰীতিগত পাৰ্থক্য ১০১

নৱম অধ্যায় (আঙ্গিক)

মঞ্চকলা আৰু আঙ্গিক ১০৩
আঙ্গিকৰ উপাদান ১০৩
মঞ্চসজ্জা ১০৪
আলোক সম্পাত ১০৬
পোহৰেও অভিনয় কৰে ১০৭
আবহ সঙ্গীত ১০৯
ৰূপসজ্জা ১০৯
ৰঙ্গমঞ্চৰ বিভাজন ১১২

দশম অধ্যায় (নাট্য উপস্থাপন)

নাট্য উপস্থাপনৰ পটভূমি ১১৩
নাট্য পৰিবেশনাৰ পূৰ্ব প্ৰস্তুতি ১১৪

একাদশ অধ্যায় (পৰিচালনা)

নাট নিৰ্বাচন পৰিচালকৰ ভূমিকা ১১৭
আঙ্গিক নিৰ্ধাৰণ ১১৯
আখৰা বা ৰিহাৰ্চেল ১২২
পৰিচালকৰ ভূমিকা ১২৪
পৰিচালকৰ শ্ৰেণীবিভাগ ১২৬
পৰিচালকৰ দায়িত্ব ১২৮

দ্বাদশ অধ্যায় (বিভিন্ন নাট্যাভিনয়)

গণনাট্য ১৩০
মুকাভিনয় ১৩২
মুকাভিনয়ৰ তাত্বিক দিশ ১৩৩
ইণ্ডিয়ান মাইম থিয়েটাৰ ১৩৪
পলিছিটাছৰ সূত্ৰসমূহ ১৩৪
সূত্ৰাৱলীৰ বিচাৰ ১৩৮
একক অভিনয় ১৪০

ত্ৰয়োদশ অধ্যায় (ভ্ৰাম্যমান নাট্যাভিনয়)

ভ্ৰাম্যমান নাট্য ১৪৩

আদিকাণ্ড যাত্ৰাগান	১৪৩
পশ্চিমীয়া নাট্যৰীতিৰ প্ৰভাৱ	১৪৪
অঙ্কীয়া নাট্যৰীতি	১৪৪
চতুৰ্দশ অধ্যায় (যাত্ৰানাট্য)	
যাত্ৰানাট্য	১৪৫
অঙ্কীয়া নাট বনাম যাত্ৰানাট্য	১৪৬
যাত্ৰানাট্যৰ সমল : অপেৰা পাৰ্টি	১৪৬
যাত্ৰাভিনয় ষ্টাইল	১৪৭
স্বাধীনতাৰ পিচত : যাত্ৰ অভিনয়	১৪৮
অধিকাৰীৰ পৰা প্ৰযোজকলৈ	১৪৯
নাট্যদলৰ শিল্পী গোষ্ঠী	১৫০
অন্য এক মঞ্চ	১৫১
পঞ্চদশ অধ্যায় (একাঙ্কিকা)	
একাঙ্কিকা নাট্য শিল্প	১৫৫
সংস্কৃত একাঙ্ক নাট	১৫৬
একাঙ্কিকাৰ বিশেষত্ব	১৫৭
একাধিক দৃশ্যৰ অৱতাৰণা	১৫৮
অসমীয়া একাঙ্কিকা নাট	১৫৯
ষষ্ঠদশ অধ্যায়	
একাঙ্ক নাট প্ৰতিযোগিতা	১৬২
নাট্যকাৰৰ দায়িত্ব	১৬৩
নাট্যশিল্পৰ উন্নতিকল্পে	১৬৫
জাতীয় নাট্যশালা	১৬৭
দৰ্শকৰ ভূমিকা	১৬৮
দৰ্শকৰ দায়িত্ব	১৭১
নাট্য সমালোচনা	১৭৩
প্ৰকাৰ ভেদ	১৭৩
প্ৰকৃত সমালোচনা	১৭৫
বিহঙ্গম দৃষ্টিত অসমৰ শিশু নাট	১৭৬
গ্ৰন্থপঞ্জী	১৭৮

নাট্যকলাৰ পাতনি

পৃথিৱীৰ জন্মৰ বহু কোটি বছৰৰ পিচত মানুহৰ আগমন। ঐতিহাসিকৰ মতে মানুহেই হ'ল বিধাতাৰ সৰ্বকনিষ্ঠ সন্তান; প্ৰাণীজগতৰ নবতৰ বিস্ময়। সৰ্বকনিষ্ঠ এই সন্তানটিৰ দপ্‌দপনি কিন্তু কম নহয়। কিয়নো অতি কম দিনতেই বিধাতাৰ এই নবতম সৃষ্টিয়ে অন্য সকলো সৃষ্টিক চেৰ পেলাই থৈ নিজৰ শ্ৰেষ্ঠত্ব প্ৰমাণ কৰিলে। এই মানুহেই হ'ল বিধাতাৰ গৰ্ব, তেওঁৰ বিস্ময়। সময় বিশেষে তেওঁৰ বিৰক্তিৰ কাৰণো। তথাপিও, মানুহৰ সকলো দোষ-ত্ৰুটি মানি লৈয়ো ইয়াকে ক'ব পাৰি যে মানুহৰ ইতিহাসেই হ'ল আজি পৃথিৱীৰ ইতিহাস। এই মানুহেই হ'ল ইহজগতত বিশ্ববিধাতাৰ অভিপ্ৰেত, অসমাপ্ত কামৰ সুযোগ্য উত্তৰাধিকাৰী, তেওঁৰ প্ৰতিভূ, তেওঁৰ প্ৰতিবিম্ব।

সৃষ্টিৰ প্ৰথম উষাৰ আলোকত নৱজাতক এই মানুহে যেতিয়া প্ৰথম চকু মেলি চালে, তেতিয়া সেই দুচকুত আছিল অফুৰন্ত বিস্ময় — আছিল অনন্ত অপাৰ কৌতুহল। দুৰ্দমনীয় সেই কৌতুহলৰ বশত এই ধৰিত্ৰীৰ ৰূপ-ৰস গন্ধ সকলোবোৰ যেন শুহি নিব বিচাৰিলে কায়-মন-বাক্ শক্তিৰে। প্ৰকৃতিৰ অফুৰন্ত অমৃতৰ পিয়লাত আকণ্ঠ শোহা দি সাৰ্থক হ'ব বিচাৰিলে, সাৰ্থক কৰিব বিচাৰিলে ধৰণীক। কেৱল অমৃতৰ সন্ধানেই নহয় — ইয়াত অন্বেষাতো তৎপৰ হৈ উঠিল কৌতুহলী মানুহৰ মন। প্ৰকৃতিৰ ৰূপ-ৰসৰ অফুৰন্ত সৌন্দৰ্য্য ভাণ্ডাৰ দেখি মানুহ কেৱল বিমোহিতেই নহয়, বাৰম্বাৰ প্ৰশ্ন কৰিবলৈ ধৰিলে — "কিম্ এতদ্" ? এইটো কি ? "কিমিদং" — এওঁ কোন ?

মানুহৰ এই অন্বেষাই তেওঁৰ মানস পটত জগাই তুলিলে প্ৰজ্ঞাৰ অনিৰ্বান দীপশিখা। প্ৰেৰণা দিলে সৃষ্টি শক্তিৰ ; আৰু সেই বাবেই শেষ পৰ্য্যন্ত প্ৰজাপতি ব্ৰহ্মাৰ লগত প্ৰতিদ্বন্দ্বিতা কৰি মানুহে সৃষ্টি কৰিলে আৰু এক জগতৰ। এই নৱসৃষ্ট জগতেই হ'ল মানুহৰ সাহিত্য-শিল্প। আৰু ইয়েই হ'ল মানুহৰ সৃষ্টি আৰু সভ্যতাৰ চূড়ান্ত নিদৰ্শন।

সাহিত্য সৃষ্টিৰ মূল অনুপ্ৰেৰণাই হ'ল - জীৱন জিজ্ঞাসা। বিশ্বপ্ৰকৃতিৰ সীমাহীন পৰিমণ্ডলৰ পৰিপ্ৰেক্ষিতত আপোন অৱস্থাৰ সংযোগ, সংস্থান নিৰ্ণয়ৰ কষটি পাথৰ। যুগে যুগে মানুহৰ কাব্যত, প্ৰবন্ধ দৰ্শনত, উপন্যাসত, নাটকত প্ৰতিফলিত হৈ ৰৈছে প্ৰজ্ঞাশীল মননৰ জীৱন যন্ত্ৰণা।

প্ৰথম অধ্যায়

নাট্যকলাৰ উৎপত্তি

নাটক হ'ল সাহিত্যৰ এটি বিশিষ্ট শাখা। কাব্য বা দৰ্শনৰ দৰে ই কেৱল প্ৰজ্ঞাবান মানস কল্পনাৰ ঘনীভূত ৰসৰূপ নহয়। তাৰ ৰূপ আৰু ৰূপায়ণৰ বিমিশ্ৰ আকাঙ্খাৰ প্ৰতীক। আৰ্কিকৰ তথ্য অন্বেষণ নহয়, কবিৰ জীৱন উপলব্ধিৰ একক প্ৰকাশ নহয়, গোষ্ঠি মানসৰ সহযোগিতাত ব্যাপকভাবে জানিবৰ আৰু জনাবৰ প্ৰচেষ্টাই হ'ল নাটকৰ মূল প্ৰেৰণা। যি জীৱন মানুহে বিচাৰিছে, যি প্ৰকৃতিৰ অমৃত স্বৰূপ ৰসঁ সৌন্দৰ্য্য মানুহে উপলব্ধি কৰিব বিচাৰিছে, তাকে অনুকৰণো কৰিব বিচাৰিছে সৰ্বসাধাৰণৰ হিতাৰ্থে। সেইবাবে মহাকাব্যৰ পিচতো ৰচিত হৈছে নাটক। উৎসৱক উপলক্ষ কৰি অভিনীত হৈছে মন্দিৰে মন্দিৰে, চিত্তৰঞ্জন কৰিছে জীৱন ছন্দৰ নানাবিধ তৰঙ্গত দোদোল্যমান কৰি।

নাট্যকলাৰ সূত্ৰপাত কেতিয়া হ'ল সেই কথা নিশ্চিতভাবে কোৱা সম্ভৱ নহয়। তথাপিও যীশুখৃষ্টৰ জন্মৰ ৪৯০ বছৰ আগতে গ্ৰীচত এস্কাইলাছে নাট্যকাৰ হিচাপে প্ৰথম প্ৰতিষ্ঠা লাভ কৰে। তাৰো বহুত আগত সম্ভৱতঃ নাট্যকলা আছিল। সেইবাবে ইস্কাইলাছকো ঠিক প্ৰথম নাট্যকাৰ বুলিব নোৱাৰি। এস্কাইলাছ ঃ (খৃঃপূঃ ৫২৫-৪৫৬) ঃ গ্ৰীক নাট্যকাৰ। তেওঁ ৭৯ খন নাটক ৰচনা কৰিছিল যদিও মাত্ৰ ৭ খন নাটক এতিয়ালৈকে পোৱা গৈছে। ছাপলিয়েণ্টচ্, ছেবেন এগেইনষ্ট থেবিছ; প্ৰমিথিউচ বাউণ্ড আৰু ত্ৰয়ী নাট (ট্ৰিলজি) অৰিষ্টিয়াৰ অন্তৰ্ভুক্ত হ'ল ঃ আগামেনন, খোৱোফোবি আৰু ইউমেনাইডিছ।

প্ৰাচীন মিছৰৰ "পেছনপ্লে"

এই প্ৰসঙ্গত প্ৰাচীন মিছৰৰ 'ওচিৰিছ'ৰ উৎসৱৰ কথা উল্লেখ কৰিব পাৰি। খৃষ্ট জন্মৰ বহু শ বছৰৰ আগত "Passion Play" নাটকৰ সন্ধান মিছৰত পোৱা বুলি Allardyce Nicolls য়ে এই প্ৰসঙ্গত "Abydas Pas-

sion Play" ৰ কথা উল্লেখ কৰিছে। ওচিৰিছৰ মৃত্যুৰ পিচত যেতিয়া তেওঁৰ অঙ্গ-প্ৰত্যঙ্গ দেহৰ পৰা বিচ্ছিন্ন হৈ পৰিছিল তেতিয়া তেওঁৰ ভনীয়েক আৰু পত্নী 'ইচিছে' কেনেকৈ সেই বিচ্ছিন্ন অঙ্গ-প্ৰত্যঙ্গ আকৌ জোৰা লগাইছিল এই কাহিনীয়ে আছিল উক্ত নাটকৰ বক্তব্য বিষয়। অৱশ্যে এই নাটকৰ কোনো পাণ্ডুলিপি উদ্ধাৰ হোৱা নাই। Ikernofret নামৰ কোনো এক ব্যক্তিয়ে (১৮৮৭-১৮৪৯ খৃঃ পুঃ) Secostris III ৰ ৰাজত্ব কালত প্ৰচীন নাট্য বিষয়ক সঙ্কলিত কৰি এক অভিনয়ৰ ব্যৱস্থা কৰিছিল। তেওঁৰ সেই অভিনয়ৰ ঘটনা যিখিনি পোৱা গৈছে তাৰ পৰা ওচিৰিছৰ এই কাহিনীৰ বিষয়ে কিছু জানিব পৰা যায়। অৱশ্যে এইবোৰক সঠিকভাবে নাটকৰ পৰ্য্যায়ভুক্ত কৰিব পৰা যায় নে নাযায় তাক জোৰ দি কোৱা টান।

গ্ৰীচৰ দিওনুচিওচৰ উৎসব

প্ৰচীন গ্ৰীচৰ নাট্যকলা দিওনুচিওচৰ উৎসবক কেন্দ্ৰ কৰিয়েই ধীৰে ধীৰে ক্ৰমপৰিণতিৰ পথত সম্প্ৰসাৰিত হৈছে। প্ৰথমে দিওনুচিওচৰ উৎসবত সম্ভৱত দেবতা সম্পৰ্কিত কোনো কাহিনী অৱলম্বন কৰি গীত ৰচনা কৰা হৈছিল। তাৰ পিচত ধীৰে ধীৰে দলবদ্ধভাৱে গোৱা সেই গীতৰ লগত আৰু বহুতো ক্ৰিয়াকলাপ আৰু চৰিত্ৰৰ সংযোজনা হয়, আৰু এই সংযোজনাই ক্ৰমান্বয়ে এইবিলাকক নাটকৰ পৰ্য্যায়লৈ উন্নীত কৰে। উৎসৱ উপলক্ষে এই গীতবোৰত কোনে কেতিয়া চৰিত্ৰ আৰু ক্ৰিয়া-কলাপৰ সংযোজনা কৰিলে সেইটো কোৱা টান। তথাপিও সম্ভৱতঃ খৃষ্টপূৰ্ব ষষ্ঠ-সপ্তম শতিকাৰ মাজভাগতে এই ঘটনা ঘটিছিল। গ্ৰীক নাটকত প্ৰথম অভিনেতাৰ আগমন হয় খৃষ্টপূৰ্ব ষষ্ঠ শতিকাত। এই অভিনেতা আমদানিৰ কৃতিত্ব Thespis নামৰ কোনো এক ব্যক্তিৰ বুলি গণ্য কৰা হয়। Thespis হ'ল অভিনেতাসকলৰ মুখাৰ সৃষ্টিকৰ্তা। গ্ৰীচত ৫৩৪ খৃষ্টপূৰ্বত Pisistratus যেই প্ৰথম নাট্য উৎসৱৰ অনুষ্ঠান কৰে তাত Thespis য়ে নাটক প্ৰযোজনা কৰিছিল। আৰু অভিনয়ত প্ৰথম পুৰস্কাৰ লাভ কৰিছিল বুলি জানিব পৰা যায়। Thespis ৰ পিচত অ'ত ত'ত বিচ্ছিন্ন ভাবে আৰু কেইজনমান গ্ৰীক নাট্যকাৰৰ সন্ধান পোৱা যায়। কিন্তু সেইসকল সম্পৰ্কে আহৰণ কৰা তথ্য সম্পূৰ্ণ নহয় ; আৰু তাৰ পৰাই নাট্যকলাৰ উৎপত্তিৰ এক

পূৰ্ণাঙ্গ ইতিহাস গঢ়ি তোলা সম্ভৱ নহয়। Thespis ৰ পিচত Choirilos, Pratinus, Phrynichos ইত্যাদি বিভিন্ন নাট্য পৰিচালকৰ নাম পোৱা গ'লেও এইটো মানি ল'ব লাগিব যে ইস্কাইলাছৰ আগতে গ্ৰীক নাট্যকলাৰ পৰিপূৰ্ণ বিবৰ্ধন সম্পৰ্কে কোনো কথা নিশ্চিতৰূপে জানিবৰ উপায় নাই। নাট্য সাহিত্যৰ ঐতিহাসিক Allardyce Nicoll ৰ মন্তব্য এই প্ৰসঙ্গত প্ৰণিধান যোগ্য :

"Yet consideration of their activities helps us no thing in our endeavour to see the history of the theatre as a whole, for we have naught save scattered allusions, a few historical records, and a handful of fragments of their writings to assist us. We see faint streaks of light amid the darkness, and dim, silhouetted outlines begin to become apparent; but not until we reach Aeschylus does the sunrise come."

ৰোমান নাট্যকলা

এই গ্ৰীক নাট্যকলাৰ ঐতিহ্য অনুকৰণ কৰিয়েই পৰবৰ্ত্তী কালত ৰোমান নাটকৰ উৎপত্তি হৈছে। আৰু এই বিষয়ত প্ৰথমেই যাৰ নাম উল্লেখ কৰিব পাৰি তেওঁ হ'ল সুবিখ্যাত ৰোমান নাট্যকাৰ 'চেনেকা'। চেনেকাৰ বিয়োগান্ত নাটকবোৰত নাট্যসাহিত্যৰ ঐতিহাসিক ইউৰিপিডিচৰ প্ৰচুৰ প্ৰভাৱ পৰিলক্ষিত হয়। মিলনান্তক নাটকৰ ৰচয়িতা হিচাপে 'টেৰান্স' আৰু 'প্লাউতুচৰ' নামো উল্লেখনীয়। এৰিষ্টফানিচৰ গ্ৰহসনৰ প্ৰভাৱত এওঁলোকৰ নাট্যকলা বিবৰ্ধিত।

সি যি কি নহওক, বৰ্ত্তমান প্ৰসঙ্গত গ্ৰীক বা ৰোমান নাট্যকলাৰ বিস্তৃত বিৱৰণ অপ্ৰাসঙ্গিক। উপৰোক্ত আলোচনাৰ পৰা আমি যিখিনি তথ্য সংগ্ৰহ কৰিব পাৰিছো চমুকৈ সেইখিনি হ'ল—প্ৰচিন কালত কি মিছৰ, কি গ্ৰীক সকলোতে নাট্যকলাৰ উৎপত্তি আৰু ক্ৰমবিকাশ ধৰ্মপ্ৰাণ মানুহৰ ধৰ্মচেতনা আৰু উৎসৱ অনুষ্ঠানক কেন্দ্ৰ কৰিয়েই ক্ৰমে ক্ৰমে পৰিপূৰ্ণ ৰূপ প্ৰাপ্ত হৈছে।

কেৱল মিছৰ, গ্ৰীছ বা ৰোমেই নহয় পৃথিবীৰ অন্যান্য সভ্য দেশৰ নাট্যকলাৰ উদ্ভৱ আৰু ক্ৰমপৰিণতিৰ ক্ষেত্ৰতো এই কথা সত্য। আমাৰ ভাৰতবৰ্ষতো ঠিক অনুৰূপভাবেই জন সমাজৰ ধৰ্মচেতনা আৰু ধৰ্মোৎসৱক কেন্দ্ৰ কৰিয়েই ধীৰে ধীৰে নাট্যকলাৰ উদ্ভৱ আৰু ক্ৰমপ্ৰতিষ্ঠা সম্ভৱ হৈছে।

ভাৰতীয় নাট্যকলা

ভাৰতবৰ্ষ শিল্পসচেতন দেশ। সুপ্ৰাচীন কালৰ পৰাই ভাৰতীয় সমাজৰ ধৰ্মানুষ্ঠানক কেন্দ্ৰ কৰি নৃত্য-গীত, যন্ত্ৰ-বাদ্য ইত্যাদিৰ উদ্ভৱ ঘটিছে আৰু এনেবোৰ আচাৰ অনুষ্ঠানেই কালক্ৰমত পৰিপূৰ্ণ ক্ৰমবিকাশৰ মাধ্যমত ভাৰতীয় জনমানসৰ শিল্পচেতনাৰ ঘনীভূত ৰস ৰূপত পৰিণত হৈছে। লৌকিক ধৰ্মাচৰণ আছিল অতি ব্যাপক। বছৰত বিভিন্ন সময়ত বিভিন্ন উৎসৱ অনুষ্ঠানৰ মাজত মুখৰিত হৈ আছিল ভাৰত ভূমি। আৰ্য্য ঋষিসকলৰ ডাঙৰ ডাঙৰ যাগ-যজ্ঞ অনুষ্ঠানৰ কথা বাদ দিলেও শ্ৰম আৰু কৃষি জীৱি মানুহৰ আচাৰ অনুষ্ঠানৰ অভাৱ নাছিল। কোৱা বাহুল্য মাথোন যে এইবোৰ উৎসৱ অনুষ্ঠান আছিল তাল লয় সমন্বিত নৃত্য-গীত বাদ্যৰ ব্যঞ্জনাত মুখৰিত। এইবোৰ উৎসৱৰ মাজতেই মিশ্ৰিত আছিল ভাৰতীয় নাটকৰ মূল প্ৰেৰণা।

লৌকিক এনেবোৰ ধৰ্মাচৰণৰ মূল উদ্দেশ্য প্ৰধানকৈ যেনেকৈ আছিল দুৰ্জ্ঞেয় ঈশ্বৰৰ উদ্দেশ্যে শ্ৰদ্ধা নিবেদন কৰা, আনপিনে তেনেদৰে আছিল সহজ আৰু মধুৰ ভাব ব্যঞ্জ্যনাৰ সহায়ত চলমান জীৱন ছন্দৰ নানান সমস্যা সম্পৰ্কে মানুহক সচেতন কৰি তোলা। প্ৰচিন ভাৰতীয় ঋষিসকলে এইবোৰ উৎসৱ অনুষ্ঠানৰ মাজত শিক্ষনীয় দিশটো বিশেষ ভাবে লক্ষ্য কৰিছিল বাবেই নাটকক তেওঁলোকে “সকল কলাপাৰং” ৰূপে বৰ্ণনা কৰি গৈছে। ভৰতমুণি বিৰচিত সুপ্ৰাচিন ভাৰতীয় নাট্যশাস্ত্ৰ সাৰস্বত সমাজত পঞ্চম বেদ বুলি চিহ্নিত হৈছিল। গতিকে বিশেষ ভাবে পৰ্য্যালোচনা কৰি দেখিলে নাটকত মূল উৎস যে সমূহ মানুহৰ চিত্ত বিনোদিনী বৃত্তি বা অনুকৰণ প্ৰবৃত্তিৰ পৰাই সম্ভৱ হৈছে এই কথা ক'ব নোৱাৰি। যদিও এই দুই বৃত্তিও নাট্য সাহিত্যৰ লগত ওতঃপ্ৰোতঃভাৱে বিজড়িত। কিন্তু সেই আলোচনা পিচত হ'ব। বৰ্ত্তমানৰ আলোচনা নাট্যসাহিত্যৰ উৎস অনুসন্ধানতেই সীমাৱদ্ধ ৰাখিম।

প্ৰচিন কালৰে পৰা ভাৰতীয় জনগণৰ ধৰ্মচেতনা আৰু সেই সম্পৰ্কীয় নানান উৎসৱ অনুষ্ঠানৰ মাজেদিয়েই ধীৰে ধীৰে যি নাট্য কলাৰ সূত্ৰপাত হৈছিল সেই সংস্কৃত নাটকৰ লগত পৰৱৰ্ত্তী কালত গঢ়ি উঠা অসমীয়া তথা ভাৰতীয় ভাষাৰ কোনো নাটকৰে লগত প্ৰত্যক্ষ যোগাযোগ নাছিল। অৰ্থাৎ অসমীয়া, বঙলা, হিন্দী, উৰীয়া, তামিল ইত্যাদি বিভিন্ন ভাষা-ভাষী নাটক ঠিক সংস্কৃত

নাটকৰ ক্ৰমপৰিণতিৰ প্ৰভাৱত গঢ়ি উঠা নাই যদিও সংস্কৃত নাট্য কলাৰ নিচিনাই জনমানসৰ আচৰণীয় ধৰ্মোৎসৱৰ মাধ্যমতেই অসমীয়া নাটকৰ অঙ্কুৰৰ উদ্ভৱ হৈছে। আগতেই কৈ অহা হৈছে যে কেৱল সংস্কৃত নাটকৰ ক্ষেত্ৰতেই নহয় পৃথিবীৰ সমস্ত দেশতেই নাট্য কলাৰ উৎপত্তি হৈছে নানান বৈচিত্ৰময় ধৰ্মোৎসৱক কেন্দ্ৰ কৰিয়েই।

বৰ্ত্তমান আলোচনাত উদ্ভৱ আৰু ক্ৰমবিকাশৰ পুংখানুপুংখ ইতিহাস অনুসৰণৰ কোনো প্ৰয়োজন নাই। কিয়নো আমাৰ মূল আলোচ্য বিষয় নাটকৰ সাহিত্যিক মূল্য বিচাৰ কৰা নহয় যাৰ প্ৰযোজনা আৰু অভিনয়, যিয়েই বেচি নাটকৰ পুৰ্ণতা আৰু সাৰ্থকতাৰ অন্যতম সহায় — তাৰেই আলোচনাৰ সূত্ৰপাত কৰা। তথাপিও যিহেতু আমাৰ নাট্য পৰিচালনা, প্ৰযোজনা আৰু অভিনয়ৰ আলোচনা অসমীয়া নাট্য কলাৰ পৰিপ্ৰেক্ষিততেই সম্প্ৰসাৰিত সেইহেতু বৰ্ত্তমান প্ৰসঙ্গত অসমীয়া নাট্যকলাৰ উৎপত্তি আৰু সংক্ষিপ্ত বিৱৰণ বোধ হয় অপ্ৰাসঙ্গিক নহ'ব।

অসমীয়া নাট্যকলাৰ ইতিবৃত্ত

খৃষ্টীয় পঞ্চদশ শতিকাৰ শেষৰ পৰাহে অসমীয়া পুৰ্ণাঙ্গ নাটৰ এটি ধাৰাবাহিক ইতিহাস পোৱা যায়। তাৰ আগতে ৰচিত নাটৰ কোনো নিদৰ্শন পোৱা নাযায়-আৰু এই বিষয়ে কোনো পুথি-পত্ৰতো উল্লেখ নাই। সেইবাবে চিহ্নযাত্ৰাকেই প্ৰথম অসমীয়া নাট বুলি আৰু মহাপুৰুষ শঙ্কৰদেৱকেই প্ৰথম নাট্যকাৰ বুলি ধৰি ল'ব পাৰি।

খৃষ্টীয় চতুৰ্দশ শতিকামানৰ পৰা আৰম্ভ কৰি কিছু পৰিমানে নাটকীয় গুণ বিশিষ্ট জনবিনোদনৰ উল্লেখ সাহিত্যত পোৱা যায়। মাধৱ কন্দলী, হৰিহৰ বিপ্ৰ, আদিৰ ৰচনাত 'নট' আৰু 'ভাট'ৰ উল্লেখ পোৱা দৈছে। হাজোৰ মাধব মন্দিৰ, ডুবিৰ হৰিহৰেশ্বৰ দেবালয় আৰু বিশ্বনাথৰ শিৱমন্দিৰত নট-নটীৰ নৃত্য-গীত অভিনয়ৰ প্ৰচলনৰ বুৰঞ্জীও অতি প্ৰাচীন। কামৰূপত এতিয়াও এই জনবিনোদনৰ অনুষ্ঠানটো ঠায়ে ঠায়ে প্ৰচলিত আছে।

শ্ৰীমন্ত শঙ্কৰদেৱে ৰাসক্ৰীড়া বৰ্ণনাৰ এঠাইত লিখিছে ঃ

"ভকতৰ বাদে দেখাই মনুষ্য চেষ্টাক
গোপীক নচান্ত যেন ছায়া পুতলাক"

পুতলাৰ অভিনয়ৰ মাজেদি প্ৰকাশ হোৱাৰ উপৰিও গীত পদবোৰৰ মাজেদিও অভিনয় কাহিনীৰো প্ৰকাশ পায়। সম্ভৱতঃ পুতলা নাচৰ সূত্ৰধাৰসহ পুতলা কেইটা বাদ দি ওজাপালি অনুষ্ঠানৰ সৃষ্টি হৈছিল। ওজাপালি অনুষ্ঠানতকৈ পুতলানাচ প্ৰচীনতৰ এই কথাৰ উল্লেখ কালিকা পুৰাণত পোৱা যায়। গতিকে অসমত পুতলা নাচৰ পাচতে উল্লেখযোগ্য নাটসমল থকা অনুষ্ঠান হ'ল ওজাপালি। ওজাপালিত গীত-নৃত্য-মুদ্ৰা-সংলাপ এই কেইটা নাট্যাংগৰ অভিব্যক্তি দেখা যায়। অৱশ্যে পূৰ্ণ অভিনয়ত পৰিণত হ'বলৈ এটা উপাদানৰ অভাৱ সেয়া হৈছে কাহিনীত বৰ্ণিত চৰিত্ৰবোৰে স্বকীয় ৰূপ লৈ দৰ্শকৰ আগত দেখা নিদিয়ে। ওজায়ে সকলো চৰিত্ৰক প্ৰতিনিধিত্ব কৰে।

ওজাপালি গীত প্ৰধান কাব্যৰ অপূৰ্ণাঙ্গ নাট্যৰূপায়ন, আনহাতে অঙ্কীয়া নাট, গীত প্ৰধান কাব্যিক নাট। গতিকে অঙ্কীয়া নাটকক ওজাপালিৰ পৰিবৰ্ত্তিত, পৰিশোধিত আৰু সুসংস্কৃত নাট্যৰূপ বুলিব পাৰি। অঙ্কীয়া নাটৰ অব্যৱহিত পুৰ্ববৰ্ত্তী এটা ৰূপ হ'ল 'চিহ্নযাত্ৰা'।

চৰিত পুথিমতে মহাপুৰুষে অঙ্কীয়া নাট ছখন ৰচনা কৰাৰ আগতে 'চিহ্নযাত্ৰা' নামে এখন নাট অভিনয় কৰি সকলোকে চমৎকৃত কৰিছিল। ৰামচৰণ ঠাকুৰৰ মতে মাত্ৰ ঊনৈশ বছৰ বয়সতে মহাপুৰুষৰ শঙ্কৰদেৱে এই নাট্যাভিনয়ৰ আয়োজন কৰিছিল। তেৰাই কপিলীমুখৰ কুমাৰৰ হতুৱাই খোল গঢ়ালে। নতুৱা সূত্ৰধাৰক গীত-মাত শিকালে। মুখা তৈয়াৰ কৰালে। ভাওনাৰ ৰভাঘৰ আৰু ছোঁঘৰ নিৰ্মান কৰালে আৰু অৱশেষত তুলাপাতত সাত বৈকুণ্ঠৰ পট আকি-য'ত যিটো দিব লাগে সেইমতে স্থাপন কৰিলে।

এইবোৰ আয়োজনৰ পিচত "ভাৱনাৰ ছো য'ত সভাঘৰে নিল"। আৰু "বস্ত্ৰ দিয়া তাক তৈতে ঢাকি থৈল"। নটা 'মহতা' লগাই সভাঘৰ দিন যেন পোহৰ কৰি ৰখা হ'ল। সাতবৈকুণ্ঠৰ সাতখন পট নি সভাঘৰত মেলি থোৱা হ'ল। তাৰ পিচত গীত ৰাগ ধেমালীৰে 'পুৰ্বৰঙ্গ' সমাপন কৰি এজন এজনকৈ পাৰ্ষদসত সাত বৈকুণ্ঠৰ ঈশ্বৰ আবিয়াৰ অগ্নিগড়ৰ মাজেদি নিজ নিজ বৈকুণ্ঠত প্ৰবেশ কৰে। শঙ্কৰে নিজে এক বৈকুণ্ঠৰ ভাও লোৱাৰ লগতে সৰ্বজন আঁতৈ, ৰামৰাজ গুৰুকে ধৰি আৰু ছয়জনে বিভিন্ন বৈকুণ্ঠত বিষ্ণুৰ ভাবত অৱতীৰ্ণ কৰাইছিল। শঙ্কৰে এইদৰে নিজে এজন বিষ্ণুৰ ভাও লোৱাৰ উপৰিও নটুৱা, বায়ন, সূত্ৰ আদি বিভিন্ন ৰূপে অভিনয়ত অংশ গ্ৰহণ কৰিছিল। সাতো বৈকুণ্ঠত

পৰিষদ, লক্ষ্মী আৰু বিষ্ণুৰ প্ৰবেশৰ পাচতে অভিনয় শেষ হয়।

সংলাপৰ বাবে অঙ্কীয়া নাটৰ সকলো উপাদান চিহ্নযাত্ৰাত বৰ্ত্তমান। সেইবাবে চিহ্নযাত্ৰাক নাট বোলাতকৈও অভিনয় বোলাহে সমুচিত হ'ব। চিহ্নযাত্ৰা অভিনয়ৰ সাফল্যৰ প্ৰতি লক্ষ্য ৰাখি শঙ্কৰদেৱে অভিনয়ক ধৰ্মপ্ৰচাৰৰ এটা কাৰ্য্যকৰী মাধ্যম ৰূপে গ্ৰহণ কৰিবলৈ স্থিৰ কৰিলে। কিন্তু প্ৰত্যেক বাৰেই বেলেগ বেলেগ কাহিনীৰ চিত্ৰ অঙ্কন কৰি অভিনয় কৰা সহজ কথা নহয়। তাৰ ঠাইত সংলাপ সংযোগ কৰি পৰিপূৰ্ণ নাটক সৃষ্টি কৰিলে। জনবিনোদনৰ প্ৰতিও লক্ষ্য ৰাখি শঙ্কৰদেৱে লোকনাট্যৰ ভালেমান উপাদান অঙ্কীয়া নাটত অন্তৰ্ভুক্ত কৰি লৈছিল। নৃত্য-গীতৰ পৰাই নাটকৰ উদ্ভৱ হৈছিল বাবে অঙ্কীয়া নাটকতো নৃত্য-গীতে বিশেষ ঠাই অধিকাৰ কৰি লৈছিল। গ্ৰীক নাটকৰ 'কোৰাছ'ৰ দৰেই অঙ্কীয়া নাটতো সূত্ৰধাৰ আৰু গায়ন বায়নৰ জৰিয়তে এই বৈশিষ্ট ৰক্ষা কৰা হৈছে।

এইদৰে পঞ্চদশ, ষষ্ঠদশ শতিকাত শঙ্কৰদেৱৰ হাতত জন্মলাভ কৰা অঙ্কীয়া নাট ভাওনাৰ পৰাই পূৰ্ণ পৰ্যায়ৰ নাট অভিনয়ৰ প্ৰচলন হয়। প্ৰাচীন ভাৰতীয় নাট্যশাস্ত্ৰৰ আলমত সৃষ্টি কৰা হ'লেও অঙ্কীয়া নাট পূৰ্ণাঙ্গ নাট।

অঙ্কীয়া নাট ভাওনা

আধুনিক বিজ্ঞান আৰু প্ৰযুক্তিবিদ্যাৰ উমঘামেই নোহোৱা পোন্ধৰ শতিকাত মহাপুৰুষ শ্ৰীমন্ত শঙ্কৰদেৱে ভাৰতীয় বৈষ্ণৱ সংস্কৃতিৰ পবিত্ৰ ধাৰাটোৰ সৈতে অসমীয়া সংস্কৃতিৰ যোগসূত্ৰ স্থাপন কৰি গৈছিল। কিন্তু আজি পাচঁশ বছৰেও অঙ্কীয়া নাট ভাওনাক সৰ্বভাৰতীয় পৰ্য্যায়লৈ লৈ যোৱাৰ ক্ষেত্ৰত জাতিটো সফল হোৱা নাই। এই অঙ্কীয়া ভাওনাক সৰ্বভাৰতীয় পৰ্য্যায়ত প্ৰতিষ্ঠিত কৰিবলৈ যথেষ্ট সমল আছিল আৰু বৰ্ত্তমানেও আছে। কিন্তু সেইটোকে আমি কৰিব পৰা নাই। আমাৰ দুৰ্বলতা, প্ৰচাৰ বিমুখতা আৰু আপোন সংস্কৃতিৰ প্ৰতি থকা অবহেলা আৰু অনীহাকে ইয়াৰ ঘাই কাৰণ বুলিব পাৰি। অথচ অসমৰ চুবুৰীয়া ৰাজ্য মণিপুৰ জাতীয় চেতনাত উদ্বুদ্ধ হোৱাৰ বাবেই মণিপুৰী নৃত্যনাট্যক সৰ্বভাৰতীয় পৰ্য্যায়লৈকে নহয় আনকি বিশ্ব দৰবাৰতো প্ৰতিষ্ঠা কৰিবলৈ সমৰ্থ হৈছে। সেইদৰে ভাৰত নাট্যম, ওড়িচী আদি ঘৰানা জাতীয় নৃত্যই দেশৰ সীমা অতিক্ৰম কৰি বিশ্ব মঞ্চত প্ৰতিষ্ঠিত হ'বলৈ সমৰ্থ হৈছে। এয়া সম্ভৱ হৈছে সেই

সেই নৃত্যকলা চৰ্চাকাৰী সকলৰ কৃচ্ছ্বসাধনা, তাৰ প্ৰচাৰ আৰু প্ৰসাৰৰ বাবে আন্তৰিকতাৰে কৰা প্ৰচেষ্টা আৰু তাৰ স্বকীয় বৈশিষ্ট অটুট ৰাখিও তাক যুগ সাপেক্ষ ৰূপত সজাই পৰাই উপস্থাপন কৰাৰ মানসিকতা।

মহাপুৰুষ শ্ৰীশ্ৰী শঙ্কৰদেৱৰ প্ৰৱৰ্ত্তিত সত্ৰীয়া নৃত্য, চালি নৃত্যৰ লগতে শাস্ত্ৰীয় সঙ্গীত আৰু নৃত্যযুক্ত অঙ্কীয়া ভাওনা সৰ্বভাৰতীয় পৰ্য্যায়ৰ কথা বাদেই অসমৰ ভিতৰতে পয়ালগা অৱস্থাত পতিত হৈছে। অসমীয়া লোক জাতীয় চেতনাহীন হোৱাৰ বাবেই নিজৰ মহান সংস্কৃতিৰ প্ৰধান অঙ্গস্বৰূপ অঙ্কীয়া ভাওনাক সৰ্বভাৰতীয় পৰ্য্যায়ত প্ৰতিষ্ঠা কৰিব পৰা সম্ভাৱনাবোৰ মৰহি যাবলৈ বাধ্য হৈছে। দূৰদৰ্শনত অঙ্কীয়া ভাওনা এখন কোনোবাই প্ৰদৰ্শন কৰিব পাৰিলেই নাইবা কোনোবা সত্ৰ বা কোনো ঠাইৰ দল এটাই দিল্লীলৈ গৈ অসমীয়া ভাওনা এখন প্ৰদৰ্শন কৰিলেই এই নাট্যকলাৰ ভাৰতীয সমাজে গ্ৰহণ কৰা নুবুজায়। অঙ্কীযা নাট ভাওনাক গ্ৰহণ কৰিব পৰা ইয়াৰ দিশবোৰ উন্মোচন কৰিব পাৰিব লাগিব। অঙ্কীযা নাটভাওনাৰ এনে কিছুমান উপাদান বা বৈশিষ্ট আছে যিবোৰ সৰ্বভাৰতীয় গ্ৰহণযোগ্যতাৰ বাবে অত্যন্ত অনুকুল বুলি বিবেচিত – অথচ সেইবোৰ প্ৰযোগৰ ক্ষেত্ৰত সঠিক প্ৰচেষ্টাৰ অভাব।

উপাদান আৰু বৈশিষ্ট

যিবোৰ উপাদান আৰু বৈশিষ্টই অঙ্কীয়া নাটকক এক বিশিষ্ট ৰূপ দিবলৈ সমৰ্থ হৈছে অথচ সেইবোৰ অটুট ৰাখিও যুগসাপেক্ষ কৰি সজাই পৰাই অঙ্কীয়া ভাওনাক বিশ্বদৰবাৰত তুলি ধৰিব পৰা নাই, সেইবোৰৰ এটি চমু বিৱৰণ ভাঙি ধৰা হ'ল।

১। অঙ্কীয়া নাটৰ কাহিনী আৰু চৰিত্ৰ ভাৰতীয় সমাজৰ বাবে অতি পৰিচিত। কাহিনীসমূহ আৰু চৰিত্ৰবোৰ ৰামায়ণ, হৰিবংশ পুৰাণ, বিষ্ণু পুৰাণ, ভাগৱত পুৰাণ আদিৰ পৰা গৃহীত। শঙ্কৰদেৱৰ 'পত্নী প্ৰসাদ' আৰু 'কেলিগোপাল' নাট দুখনৰ কাহিনীভাগ ভাগৱতৰ দশম স্কন্ধৰ কাহিনী আধাৰিত। 'ৰুক্মিনী হৰণ', 'পাৰিজাত হৰণ', আৰু 'কালীয় দমন'ৰ কাহিনীভাগ গ্ৰহণ কৰা হৈছে ভাগৱত 'হৰিবংশ আৰু 'বিষ্ণুপুৰাণ'ৰ পৰা 'ৰামবিজয়' বা 'সীতা সয়ম্বৰ' নাটখনৰ কাহিনী হৈছে 'ৰামায়ণ'ৰ। সেইদৰে মাধবদেৱ, গোপাল

আতা, ৰামচৰণ ঠাকুৰ, আদিৰ অঙ্কীয়া নাটসমূহৰ কাহিনীও ভাগৱত পুৰাণ আধাৰিত। মাধবদেৱৰ 'চোৰধৰা' আৰু 'পিম্পৰা গুচুৱা' নাটিকা দুখনিৰ কাহিনীত ভাগৱত পুৰাণৰ বাহিৰেও 'বিশ্বমঙ্গল স্তোত্ৰ' আৰু ভক্ত কবি সুৰদাসৰ ৰচনাৰ প্ৰভাৱ পৰা বুলি পণ্ডিতসকলে ক'ব খোজে।

২। অঙ্কীয়া নাটৰ ব্ৰজাৱলী ভাষাত হিন্দী, মৈথেলী, প্ৰাকৃত আদি ভাষাৰ প্ৰয়োগ সুস্পষ্ট। হিন্দী ভাষাৰ প্ৰসিদ্ধ গৱেষক ড° দশৰথ ওঝাই হিন্দী নাটকৰ গদ্য প্ৰয়োগ সম্বন্ধে আলোচনা কৰিবলৈ গৈ শঙ্কৰদেৱৰ নাটকতে ইয়াৰ প্ৰথম প্ৰয়োগ বুলি ক'ব খোজে। এই ব্ৰজাৱলী ভাষাত প্ৰাকৃত ভাষাৰ প্ৰভাৱো লক্ষণীয়। নৱ বৈষ্ণৱ আন্দোলনৰ কালত এই ভাষা ভক্ত কবিসকলৰ উমৈহতীয়া ভাষা আছিল। ব্ৰজাৱলী ভাষাত ৰচিত ভক্তিৰসযুক্ত নাট্যাভিনয় যে ভাৰতৰ প্ৰত্যেক ভাষাভাষী সকলৰ বোধগম্য হ'ব সি একপ্ৰকাৰ নিশ্চিত। ড° হৰিচন্দ্ৰ ভট্টাচাৰ্য্যৰ মতে "ভাৰতৰ বিভিন্ন ঠাইত এই ভাষাত (ব্ৰজাৱলী) পদাবলী ৰচিত হ'বলৈ ধৰাত যাতে ভাৰতীয় মাত্ৰেই ইয়াক বুজিব পাৰে– সেই উদ্দেশ্যৰেই এক সৰ্বভাৰতীয় কলাকৃষ্টি সংযোগ সূত্ৰৰ ভিত্তিত এই ভাষা প্ৰচাৰৰ মাধ্যম ৰূপে গৃহীত হ'ব পাৰে"। বিশুদ্ধৰূপত উচ্চাৰিত হ'লে ভাৰতৰ অন্যান্য ৰাজ্যৰ লোকেও যে ইয়াক বুজি পাব তাৰ কোনো সন্দেহ নাই।

৩। তৃতীয়তে অঙ্কীয়া নাটৰ সংস্কৃত শ্লোকসমূহ সংস্কৃত জনা সকলো ভাৰতীয় লোকেই বুজি পাব। যেনে "ভো ভো সমাজিক যুয়ং শৃনুত"।

৪। অঙ্কীয়া নাটৰ গীতসমূহ ভাৰতীয় শাস্ত্ৰীয় সঙ্গীতৰ ৰাগ আধাৰিত। যেনে শ্যাম, আশোৱাৰী, কানাড়া, কৌ, সুহাই, ললিত, ধনশ্ৰী, কল্যাণ ইত্যাদি। ভাৰতীয় শাস্ত্ৰীয় সঙ্গীতৰ ধাৰাৰ সৈতে জড়িত লোকসকলে অঙ্কীয়া নাটৰ গীতো সহজেই বুজি পাব।

৫। অঙ্কীয়া নাটৰ নৃত্যাভিনয় নাট্যশাস্ত্ৰ সম্মত। ইয়াক পৰিবেশন কৰিবলৈ যাওঁতে পৃষ্ঠভূমিত ব্যৱহৃত হোৱা তাল, খোল, মৃদঙ্গ আদি বাদ্যসমূহ প্ৰত্যেক ভাৰতীয়ৰে পৰিচিত। গতিকে নৃত্যাভিনয়তো ভাৰতৰ সকলো লোককে আকৰ্ষিত কৰিব পৰা সম্বল অঙ্কীয়া ভাওনাত বিদ্যমান।

৬। অঙ্কীয়া নাটৰ বহিৰঙ্গ বিভাগ যেনে নান্দী, শ্লোক, ভটিমা, প্ৰস্তাৱনা, মূল নাট্যবস্তু, মুক্তিমঙ্গল আৰু অন্তৰঙ্গ বিভাগ যেনে বীজ, বিন্দু, পতাকা, প্ৰবাৰী আৰু কাৰ্য্য ভাৰতীয় প্ৰাচীন নাট্যশাস্ত্ৰত উল্লেখ থকাৰ দৰেই অঙ্কিত।

৭। অঙ্কীয়া ভাওনাৰ সূত্ৰধাৰ চৰিত্ৰটোৰ ভূমিকা সংস্কৃত নাটকৰ সূত্ৰধাৰৰ দৰে নহ'লেও মহাপুৰুষ গুৰুজনাই স্বকীয় দৃষ্টি ভঙ্গীৰে এই চৰিত্ৰটোক নাটকৰ পৰিচালকবোৰক, স্মাৰক, দৰ্শক আৰু চৰিত্ৰৰ মাধ্যমৰূপে অঙ্কন কৰি বৈষ্ণৱ নাট্য সাহিত্যত এক অভিনৱ সংযোজন কৰি থৈ গৈছে। ভাৰতীয় সমাজে সূত্ৰধাৰৰ চৰিত্ৰটোৰ প্ৰতি আকৰ্ষিত নোহোৱাকৈ নাথাকে।

৮। ভাৰতীয় সভ্যতাৰ শাশ্বত বাণী 'সত্যমেৱ জয়তে' — তাকেই প্ৰচাৰ কৰিছে অঙ্কীয়া নাটসমূহেও। ভক্তিৰসৰ সোৱাদ বিচৰা প্ৰত্যেক ভাৰতীয়ই এই নাটৰ অভিনয় উপভোগ কৰি "আনন্দ ৰসো বৈ ইতি' উপলব্ধি কৰিব পাৰে।

ভাৰতীয় সমাজক নাট্যৰসৰ যোগেদি আকৰ্ষিত কৰিব পৰা উপাদান অঙ্কীয়া নাটত বিদ্যমান। স্বকীয় বৈশিষ্ট অটুত ৰাখি এই উপাদানবোৰৰে যুগ সাপেক্ষ অভিনয় কৌশল আৰু নৃত্য-গীত পৰিবেশন কৰিব পাৰিলে অঙ্কীয়া ভাওনাই নিশ্চিত ভাবে সৰ্বভাৰতীয় প্ৰতিষ্ঠা লাভ কৰিব। নাট ভাওনাত থলুৱা লোক নাট্যানুষ্ঠানৰ উপকৰণেই সৰহ পৰিমাণ সংযোগ কৰা হৈছিল। সেইবাবে অঙ্কীয়া নাট ভাওনা অসমৰ জাতীয় সংস্কৃতিৰ এক বিশেষ অঙ্গ ৰূপে পৰিগণিত হৈ আহিছে। কিন্তু লোকনাট্য আৰু নাটভাওনাৰ এই পৰম্পৰাৰ সৈতে পৰৱৰ্ত্তী সময়ত আধুনিক অসমীয়া নাটকৰ যোগসূত্ৰ স্থাপন নহ'ল। অসমৰ নিজস্ব নাট্য সংস্কৃতিৰ প্ৰাচীন আৰু গৌৰৱময় ঐতিহ্য আধুনিক অসমীয়া নাটকলৈ বিস্তাৰিত নহ'ল।

আধুনিক অসমীয়া নাট্যকলা

আধুনিক অসমীয়া নাট্যকলাৰ সৈতে পাশ্চাত্যৰ নাট্যকলাৰ আদৰ্শ আৰু অনুপ্ৰেৰণা জড়িত হৈ আছে। ১৮২৬ চনত ইয়াণ্ডাবু সন্ধিমতে অসম বৃটিছৰ অধীনলৈ যায়। ইংৰাজৰ ৰাজত্ব কালতে পাশ্চাত্য কলা-সংস্কৃতিৰ সোঁত অসমলৈকো বৈ পৰে। নতুন পাশ্চাত্য শিক্ষাৰে শিক্ষিত ডেকাসকলে বিদেশী কলা-সাহিত্যৰ প্ৰতি অধিক আগ্ৰহ প্ৰদৰ্শন কৰিলে। ফলস্বৰূপে পশ্চিমীয়া সাহিত্যৰ আদৰ্শ আৰু ৰীতিয়ে অসমীয়া সাহিত্যতো প্ৰবেশ কৰিলে। ঊনৈশ শতিকাৰ মাজ ভাগত এই নতুন ৰীতিৰ অনুপ্ৰবেশ ঘটিল আৰু শেষ দশকত নতুন ৰীতিৰ সাহিত্যই খোপনি পুতি ল'লে। সেই সময়ত উচ্চশিক্ষা লাভৰ বাবে কলিকতাত থকা অসমীয়া ডেকা কেইজনমানে চেক্সপীয়েৰৰ নাটক পঢ়ি আৰু

সেই আৰ্হিত ৰচিত বঙলা নাটকৰ অভিনয় চাই অনুপ্ৰাণিত হ'ল। আৰু সেই আদৰ্শতে পশ্চিমীয়া নাটকৰ গঢ়ৰ নতুন অসমীয়া নাটক ৰচনা কৰিবলৈ ল'লে। একেই ৰঙ্গমঞ্চৰ আদৰ্শত অসমতো ৰঙ্গশালা স্থাপন কৰিবলৈ প্ৰবৃত্ত হ'ল। গুণাভিৰাম বৰুৱাৰ 'ৰাম নৱমী', হেমচন্দ্ৰ বৰুৱাৰ 'কানীয়াৰ কীৰ্ত্তন' আৰু ৰুদ্ৰৰাম বৰদলৈৰ 'বঙাল বঙালনী' ইতিমধ্যে ৰচিত হৈছিল যদিও ঊনৈশ শতিকাৰ শেষ দশকৰ পৰাহে ঠায়ে ঠায়ে ৰঙ্গমঞ্চ নিৰ্মানৰ কাম হাতত লোৱা হৈছিল। এই ৰঙ্গমঞ্চসমূহতে পশ্চিমীয়া আৰ্হিৰে আধুনিক অসমীয়া নাটকে বিকাশ লাভ কৰে।

এইদৰেই অঙ্কীয়া নাটৰ প্ৰচীন পৰম্পৰাৰ পৰিবৰ্ত্তে বিদেশী প্ৰভাৱপুষ্ট আধুনিক নাটকৰ অনুকূল পৰিবেশ গঢ়ি উঠিছিল। লাহে লাহে অঙ্কীয়া নাট ভাওনাৰ অনুশীলন মাথোন সত্ৰসমূহতহে আৱদ্ধ হৈ পৰিল। সেই কালত ইংৰাজ নাট্যকাৰ চেক্সপীয়েৰৰ জনপ্ৰিয়তা আছিল সৰ্বাধিক আৰু সেইবাবে তেওঁৰ এলানি নাটক অসমীয়ালৈ অনুদিত হোৱাৰ উপৰিও প্ৰায়বোৰ মৌলিক নাটকতে তেওঁৰেই নাট্যৰীতি অনুসৰণ কৰা দেখা গৈছিল। চেক্সপীয়েৰীয় ৰীতি অনুসৰি নাটকৰ অঙ্ক আৰু দৃশ্য-বিভাজন, মূল কাহিনীৰ সৈতে প্ৰাসঙ্গিক উপকাহিনী সংযোজন, একেখন নাটকতে গহীন আৰু লঘু দৃশ্যৰ অৱতাৰণা, কৰুণ দৃশ্যৰ অন্তত দৰ্শকৰ মন পাতলাবৰ বাবে হাস্যমধুৰ দৃশ্য স্থাপন, চৰিত্ৰৰ মনৰ ভাব প্ৰকাশৰ বাবে স্বগতোক্তি আৰু কাষৰীয়া উক্তিৰ প্ৰয়োগ আদি বিভিন্ন কৌশল এই নাটকসমূহত গ্ৰহণ কৰা হৈছিল।

আধুনিক অসমীয়া নাটকৰ আৰম্ভণিৰে পৰা বিংশ শতিকাৰ চতুৰ্থ দশকলৈকে অসমীয়া নাটকত চেক্সপীয়েৰৰ প্ৰভাব অব্যাহত থাকে যদিও চেক্সপীয়েৰীয় নাটকৰ সুসংহত ৰূপ, অন্তৰ্মুখী আবেদন আৰু কাব্যগ্ৰন্থী সৌন্দৰ্য্য অসমীয়া নাটকত পৰিস্ফুট হৈ নুঠিল।

স্বাধীনতা লাভৰ পাচত আধুনিক অসমীয়া নাটকত নতুন গতিৰ সঞ্চাৰ হয়। সামাজিক আৰু ৰাজনৈতিক জীৱনৰ পটভূমিত আধুনিক নাট্যধাৰাত নতুন বিষয় আৰু ৰীতিৰ অভ্যুদয় ঘটিল। পূৰ্বৰ ঐতিহাসিক আৰু পৌৰাণিক নাটকৰ ঠাই ল'লে সমস্যামূলক সামাজিক নাটকে। প্ৰাক-স্বাধীনতা কালতে জ্যোতিপ্ৰসাদে অসমীয়া নাটকৰ এই গতি নিৰূপন কৰাৰ পথ মুকলি কৰিছিল যদিও সেই পথ প্ৰশস্ত হ'ল স্বাধীনতাৰ পিছতহে।

পূৰ্বৰ পৌৰাণিক আৰু ঐতিহাসিক নাটকৰ ঠাই অধিকাৰ কৰি ল'লে আলোচনাই আৰু নাটক হৈ পৰিল সমস্যামূলক আৰু সংলাপ প্ৰধান। গিৰিশ চৌধুৰীৰ 'মিনা বজাৰ', সাৰদা বৰদলৈৰ 'পহিলা তাৰিখ', লক্ষ্য চৌধুৰীৰ 'নিৰ্মিলা অঙ্ক', সৰ্বেশ্বৰ চক্ৰবৰ্ত্তীৰ 'কঙ্কন', অনিল চৌধুৰীৰ 'প্ৰতিবাদ', সত্যপ্ৰসাদ বৰুৱাৰ 'শিখা', প্ৰবীন ফুকনৰ 'বিশ্বৰূপা', আৰু 'শক্তিকাৰ বান' প্ৰফুল্ল বৰুৱাৰ 'আশাৰ বালিচৰ', অভয় ডেকাৰ 'ফেহুজালি', অমৰ পাঠকৰ 'ইন্টাৰভিউ', ফনী শৰ্মাৰ 'কিয়' আৰু 'এমুঠি-চাউল' আদিকে ধৰি ভালেমান নাটকত সামাজিক জীৱনৰ সমস্যাসমূহ প্ৰতিফলিত হ'ল।

পঞ্চাশৰ দশকত সমাজমুখী নাট্য চেতনাই বাস্তবতাৰ ওপৰত গুৰুত্ব আৰোপ কৰিলে। এই সময়ত ৰচিত সৰহ ভাগ নাটকতে 'ইবচেনীয ৰীতি' অনুসৃত হ'ল। কিন্তু ষাঠিৰ দশকৰ পৰা অসমীয়া নাট্য প্ৰবাহত আকৌ পৰিবৰ্ত্তনৰ সূচনা হয়। সামাজিক বাতাবৰণ আৰু জীৱনবোধ সৰ্লনি হোৱাৰ লগে লগে পাশ্চাত্য জগততো বিভিন্ন নাট্য ধাৰাৰ উদ্ভৱ হৈছিল। গোড়া বাস্তববাদৰ প্ৰতিবাদত স্বপ্ন, ৰূপক, সাংকেতিক, প্ৰকাশবাদী নাটকৰ সৃষ্টি হৈছিল। যথাৰ্থবাদী মঞ্চৰীতিৰ বিৰুদ্ধে গৈ অভিনেতা আৰু দৰ্শকৰ মাজত ব্যৱধান সৃষ্টি কৰাৰ উদ্দেশ্যৰে জাৰ্মান নাট্যকাৰ 'ব্ৰেখ্টে' 'এপিক থিয়েটাৰ'ৰ জন্ম দিছিল। নাটকৰ প্ৰচলিত ৰীতিৰ বিপৰীতে বিচ্ছিন্ন, ঐক্যহীন আৰু আপাতত অবাস্তৱ বিষয়ক লৈ দ্বিতীয় মহাযুদ্ধৰ পিচতেই 'এবচাৰ্ড' নাটকে গা কৰি উঠে। সুগঠিত নাটকৰ যুক্তি, শৃঙ্খলা, অৰ্থবহতা সকলো এবচাৰ্ড নাটকত উপেক্ষিত হৈছিল। এইবোৰৰ প্ৰভাৱতে অসমীয়াতো নতুন নাট্যৰীতিৰ প্ৰবৰ্ত্তন ঘটিল। ষাঠি আৰু সত্তৰৰ দশকত কেইবাখনো এবচাৰ্ডধৰ্মী নাটক ৰচিত হ'ল। অৰুণ শৰ্মাৰ 'আহাৰ', বসন্ত শইকীয়াৰ 'মৃগতৃষ্ণা', 'মানুহ', 'অসুৰ' আদিৰ উপৰিও দুই চাৰিখন অনাতাঁৰ নাটকতো ইয়াৰ প্ৰভাৱ পৰা দেখা যায়। অসমৰ ৰঙ্গমঞ্চতো ব্ৰেখ্টৰ প্ৰভাব পৰিল আৰু এই পদ্ধতিত লিখা কিছুমান নাটক অভিনীত হৈছিল যদিও এইবোৰত অভিজ্ঞতা আৰু জীৱনবোধৰ গভীৰতা প্ৰকাশ কৰাৰ প্ৰয়াস কমেই চকুত পৰিছে। তথাপিও তাৰ মাজতেই সমাজ চেতনাৰ প্ৰতিফলন ঘটিছে হীমেন্দ্ৰ বৰঠাকুৰৰ 'বাঘ' আৰু 'দ্বীপ', আলি হায়দৰৰ 'এটি চোলাৰ কাহিনী', মহেন্দ্ৰ বৰঠাকুৰৰ 'জন্ম', অৰুণ শৰ্মাৰ 'চিঞৰ', অখিল চক্ৰবৰ্ত্তীৰ 'উত্তৰ পুৰুষ' আৰু কেবাজনো নাট্যকাৰৰ ৰচনাত। মানৱ মনৰ অভিব্যক্তি বাস্তৱসম্মত ৰূপত

ডাঙি ধৰাৰ চেষ্টা কৰিছে সত্যপ্ৰসাদ বৰুৱাৰ 'নায়িকা নাট্যকাৰ', 'মৃণাল মাহী' আদিত।

অলপ গমি চালেই বুজিব পাৰি যে ব্ৰেখটীয় ৰীতিৰ সৈতে আমাৰ প্ৰাচীন নাট্যৰীতিৰ বিশেষ প্ৰভেদ নাই। পাচশ বছৰৰো আগতে শ্ৰীমন্ত শঙ্কৰদেৱে প্ৰয়োগ কৰা নাট্যৰীতিৰ সৈতে ব্ৰেখটীয় ৰীতিৰ যথেষ্ট মিল আছে। বৰ্ণনাত্মক বাস্তবতা আৰু বিচ্ছেদীকৰণকে ধৰি ব্ৰেখটীয় ৰীতিৰ কেউটা বৈশিষ্টই শঙ্কৰী নাটকত বিদ্যমান।

লোকনাট্য শৈলী

উৎপত্তি আৰু ক্ৰমবিকাশ

লোকনাট্য যাইকৈ মৌখিক নাটক। পাণ্ডুলিপিৰ পৰিবৰ্তে অভিনেতাসকলৰ স্মৃতি আৰু উদ্ভাবনা শক্তিৰ ওপৰত লোকনাট্য নিৰ্ভৰশীল। অভিনয়ৰ যোগেদি উজ্জীৱিত হৈ একোটা জাতিৰ লোকমানসৰ গতিশীল চৰিত্ৰৰ অভিব্যক্তি এই ধাৰাটোৰ যোগেদি প্ৰকাশিত হৈ আহিছে। হৃদয়বৃত্তিৰ দ্বাৰা অনুপ্ৰাণিত নাট্যশাস্ত্ৰৰ কঠোৰ অনুশাসনৰ পৰা মুক্ত এই শ্ৰেণী নাটক চিৰ পৰিবৰ্তনশীল আৰু স্বতস্ফূৰ্ত নৃত্য গীত আৰু সংলাপৰ লগতে জনসাধাৰণৰ নিবিড় সান্নিধ্যত গ্ৰামীন পৰিবেশত লোকজীৱনৰ সমগ্ৰতাক আকোঁৱালি লোকনাটকৰ জন্ম হৈছিল বাবেই এই নাটকবোৰত এনে কিছুমান উপাদান সংযুক্ত হৈ থাকিল যিবোৰ লিখিত বা পৰিশীলিত নাটকত পাবলৈ নাই। এই প্ৰসঙ্গত Dr Suresh Awasthi ৰ এটি মন্তব্য উনুকিয়াব পাৰি : "It incorporates elements from music, dance, pantomime, versification, epic and ballad recitation and various decorative arts and crafts reflects peoples customs, beliefs ceremonials and the whole gamut of social life"

লোকনাটক প্ৰত্যেক জাতিৰে আদিতম সৃষ্টি আৰু ইয়াৰ আঁত ধৰিয়েই লিখিত বা পৰিশীলিত নাটকৰ বিকাশ ঘটে। লোকনাটকৰ জন্ম বৃত্তান্ত আৰু ক্ৰমবিকাশৰ ইতিহাস অধ্যয়ন কৰিবলৈ হ'লে আমি দুটা সূত্ৰৰ কাষ চাপিব পাৰো (১) লোকনাটকৰ জন্ম হৈছিল আদিম অৰণ্যবাসীৰ চিকাৰ কাহিনী বৰ্ণনাৰ দ্বাৰা

(২) লোকনাটক সংস্কৃত নাট্য সাহিত্য আৰু কলাৰ অপভ্ৰংশ। ভিন্ন জনগোষ্ঠীলৈ পৰ্যবসিত স্থানীয় ভাষা, লোকাচাৰ, পৰিস্থিতিৰ সা-সুবিধাৰ পৰিপ্ৰেক্ষিতত অভিযোজনা কৰি লোৱা নাট্যকথা।

প্ৰথম সূত্ৰ ঃ আমি যদি মানৱ সভ্যতাৰ আদিম স্তৰলৈ উভতি চাওঁ, তেন্তে দেখিম যে তেতিয়া মানুহৰ প্ৰথম কৰ্ত্তব্য হ'ল উদৰৰ ক্ষুধা নিবাৰণৰ বাবে আহাৰ সংগ্ৰহ কৰা। এইদৰে আহাৰ সংগ্ৰহ কৰিবলৈ যাওঁতে যুঁজিবলগীয়া হৈছিল প্ৰকৃতিৰ প্ৰতিকূল পৰিস্থিতিৰ বিৰুদ্ধে। বনৰ গাহৰি, হৰিণা বধ কৰি, পানীৰ মাছ ধৰি, গছৰ ফল-মূল সংগ্ৰহ কৰি প্ৰতিদিনে যি বিৰল অভিজ্ঞতা সঞ্চয় কৰিছিল সেইখিনিকে নিশাৰ অৱসৰ সময়ত তেওঁলোকে ইজনে সিজনক সোৱাদ লগাকৈ কৈছিল আৰু সেই আলাপ-আলোচনাবোৰে তেওঁলোকৰ আত্মাক অনন্য আহাৰো প্ৰদান কৰিছিল । সেইবাবেই পিচলৈ তেওঁলোকে আলোচনা কৰিবলৈ অভিজ্ঞতালব্ধ সঁচা ঘটনা নাথাকিলে কিছুমান ঘটনা মনে সাজি আলোচনা কৰিবলৈ ধৰিলে। তেনেদৰেই ক্ৰমোৎকৰ্ষিত মস্তিষ্কৰ অধিকাৰী হৈ আদিম মানৱসকলে চিন্তা আৰু কল্পনাশক্তিক আহৰণ কৰাৰ লগে লগে নিজৰ অন্তৰৰ অনুভূতিবোৰক ফটফটিয়াকৈ প্ৰকাশ কৰিব পৰাৰ বলতে সমাজত মৌখিক নাটকৰ সৃষ্টি হ'বলৈ ধৰিলে। অৰ্থাৎ সৃষ্টিশীল আবেগ প্ৰবণ মানুহচামে অসংখ্য কাহিনী ৰচনা কৰাল লগতে কাহিনীত চৰিত্ৰ সৃষ্টি কৰি চৰিত্ৰবোৰৰ মুখত সংলাপ প্ৰয়োগ কৰিছিলে আৰু সেই মৌখিক নাটকবোৰ বহু লোকৰ সম্মুখত প্ৰদৰ্শিত হ'বলৈ ধৰিলে ।

ঘৰৰ কাষত শুকুৱাই থোৱা জন্তুৰ চালখনত এদিন শিল এছটাৰে আঘাত কৰোতে আদিম মানৱজনে শুনিলে এটা শুৱলা শব্দ। তাৰ পিচক্ষণতেই তেওঁ ঢোল সাজি উলিয়ালে। সেইদৰে আকৌ এদিন মাটিত পৰি থকা বাঁহৰ ফুটাইদি বতাহৰ নিচিগা ধাৰ পাৰ হৈ যাওঁতে মানুহজনে অন্য এটি শুৱলা শব্দ শুনিলে আৰু তাৰ পিচ ক্ষণতেই তেওঁ বাঁহ এপাটত ফুটা কৰি ওঁঠেৰে ফুঁ মাৰি সেই শব্দটোৰ সন্ধান কৰিবলৈ বাঁহী সাজি উলিয়ালে। সৃষ্টি হ'ল সংগীত। চিকাৰত হৰিণাৰ জাকটোৱে কেনেকৈ দীঘল দীঘল খোজেৰে দৌৰিছিল, গাহৰি এটাই কেনেকৈ খেদি আহিছিল, ৰাজহাঁহজনীয়ে কেনেকৈ খোজ কাঢ়িছিল, চৰাইবোৰে কেনেকৈ ডেউকা কোবাই উৰিছিল, বতাহত কেনেকৈ বিৰিণা গছৰ পাতবোৰ কঁপিছিল, জান-জুৰিৰ পানী কেনেকৈ বৈ গৈছিল — এই আটাইবোৰ আদিম

মানৱ আৰু মানৱীজনীয়ে অনুকৰণ কৰি সৃষ্টি কৰিলে নৃত্য। এইদৰেই মৌখিক নাটকৰ কাহিনীত গীত, নৃত্য সংযোজিত আৰু বহুজনৰ মাজত নিবেদিত হৈ ক্ৰমবিকাশৰ প্ৰক্ৰিয়াৰ মাজেৰে ভিন্ন সময়ত ভিন্ন স্থানত, ভিন্ন জনসমাজত, ভিন্ন ৰং ৰূপেৰে, ভিন্ন প্ৰয়োগেৰে যি এক অভিনয় কলা সৃষ্টি হ'ল তাকেই বহল অৰ্থত লোকনাট্য বুলি কোৱা হয়। এইটোৱেই হ'ল লোকনাট্যৰ জন্ম বৃত্তান্তৰ প্ৰথম সূত্ৰ।

দ্বিতীয় সূত্ৰ ঃ লোকনাট্যৰ জন্ম বৃত্তান্তৰ দ্বিতীয়টো সূত্ৰৰ বিষয়ে এইবাৰ আলোচনা কৰা যাওঁক। আৰ্যসকল ভাৰতলৈ অহাৰ পিচতে ভাৰতীয় সমাজখনে এক সুসংগঠিত আৰু সুসংস্কৃত ৰূপ লাভ কৰে। কোৱা বাহুল্য যে সেই উন্নত সমাজ গঠনৰ বুনিয়াদ হ'ল ৰাজতন্ত্ৰ আৰু সামন্তবাদ। কিন্তু ৰাজনৈতিক পৰিসীমাৰ মাজতো কলা-সাহিত্য-সংস্কৃতিয়ে একো একোটা বৈশিষ্টপূৰ্ণ ৰূপত ক্ৰমবিকাশ লাভ কৰে। ৰচিত হ'ল বেদ, বেদান্ত, ৰামায়ণ, মহাভাৰত, উপনিষদ, পুৰাণ আদি গ্ৰন্থসমূহ। মৃচ্ছকটিকম্, মেঘদূত, শকুন্তলা, ৰঘুবংশম্ আদি নাটকো ৰচিত হোৱাৰ লগতে অভিনীত হ'বলৈ ধৰিলে। সেই যুগত আজিৰ দৰে ছপাশালত কিতাপ ছপোৱাৰ সুযোগ নথকাত সেই উচ্চস্তৰৰ চিন্তা সম্বলিত নাটকবোৰ গছৰ বাকলি, পাত আদিত লিপিবদ্ধ হৈ আছিল আৰু সেয়া মুষ্টিমেয় লোকেহে পঢ়িবলৈ সুবিধা পাইছিল। যিসকল ভাগ্যবান মানুহে সেই নাটকবোৰ পঢ়িছিল, সেইসকল মানুহে সমাজৰ নিৰক্ষৰ শ্ৰেণীক নাটকৰ কাহিনীবোৰ মনোমোহাকৈ কৈছিল। তেনেদৰেই কালক্ৰমত বিভিন্ন সময়ত বিভিন্ন স্থানত, বিভিন্ন স্তৰৰ মানুহৰ নাটক উপভোগৰ দাবী পূৰণ কৰাৰ স্বাৰ্থত সেই সংস্কৃত নাটসমূহৰ কিছুমান মৌখিক ৰূপৰ সৃষ্টি হ'বলৈ ধৰে। এই মৌখিক ৰূপবোৰেই লাহে লাহে একোটা জনগোষ্ঠী বা একোটা লোকসমাজত এক সুকীয়া ৰূপ পৰিগ্ৰহণ কৰে। নান্দনিক দিশৰ পৰা এই ৰূপবোৰৰ মান যিয়েই নহওঁক কিয়, সেই সুকীয়া ৰূপবোৰকেই কালক্ৰমত সংস্কৃতিৰ বুৰঞ্জী প্ৰণেতাসকলে লোকনাটকৰ মৰ্যদাৰে বিভূষিত কৰে।

ভাৰতৰ বিভিন্ন স্থানত প্ৰচলিত এনে কিছুমান লোকনাটক হ'ল —

(ক) উত্তৰ প্ৰদেশৰ ঃ ৰামলীলা আৰু ৰাসলীলা। দুয়োবিধকে একেলগে লীলা নাট বুলিও কোৱা হয়।

(খ) উত্তৰ ভাৰতৰ ঃ নৌটংকি

(গ) হাৰিয়ানা আৰু পঞ্জাবৰ ঃ চোৱাৰ

(ঘ) মধ্যভাৰত ঃ মহাৰাষ্ট্ৰ আৰু গুজৰাটৰ ভবাই, ললিত, তমাশা আৰু দশাৱতাৰ।

(ঙ) দক্ষিণ ভাৰতৰ ঃ কথাকলি, প্ৰবন্ধম, কুট্টু, কুটিয়ত্তম, পাটকম, যক্ষগান, মুড়লপায়।

(চ) অন্ধ্ৰপ্ৰদেশৰ ঃ বিথী নাটকম

(ছ) তামিলনাডুৰ ঃ টোৰকুমু আৰু কুৰুভূজি।

(জ) অসমৰ ঃ ওজাপালি, ঢুলীয়া ভাওনা, চং ইত্যাদি।

(ঝ) উজনি অসমৰ ঃ বৈৰাগী গীত, টোকাৰি গীত।

এইবোৰত গীত নাটৰ যোগেদি অভিনয়ৰ সহায়ত কাহিনী আৰু বৃত্তান্ত ডাঙি ধৰাৰ নিয়ম প্ৰচলিত হৈ আহিছে পূৰ্বৰ পৰা।

লোক নাটকৰ প্ৰায়োগিক আৰু চৰ্চাৰ দিশলৈ লক্ষ্য কৰিলে দেখা যায় যে লোকনাটক মূঠতে ৰজাঘৰৰ পৃষ্ঠপোষকতাত আশ্ৰয় কৰি ৰজা মন্ত্ৰী সমন্বিতে প্ৰজাসকলৰ বিনোদনৰ বাবে নিবেদন কৰা হৈছিল। অৱশ্যে এনে ক্ষেত্ৰত বহু সময়ত লোকনাটকৰ মুখ্য উদ্দেশ্য হৈ পৰিছিল ৰজাৰ গুণ গৰিমাৰ বন্দনা। তেনেদৰে ধৰ্মপ্ৰচাৰৰ উদ্দেশ্যক সন্মুখত ৰাখিও লোকনাটকৰ প্ৰচলন হৈছিল। উদাহৰণ স্বৰূপে ক'ব পাৰি অসমত প্ৰচলিত হোৱা অংকীয়া নাটৰ কথা। সি যি কি নহওক, সমাজৰ অভিজাত শ্ৰেণীৰ বিনোদনৰ বাহিৰেও লোকনাটকৰ শিল্পীসকলে সৰ্বসাধাৰণৰ নিয়মীয়া মনোৰঞ্জনৰ কাৰণে গাঁৱে-ভূঞে উৎসব-পাৰ্বনত লোকনাট্য প্ৰদৰ্শন কৰিছিল। সেইদৰে বহু যুগ বাগৰি যোৱাৰ পিচত ভাৰতলৈ ইংৰাজসকল আহিল আৰু তেওঁলোকে লগত লৈ আনিলে পাশ্চাত্য সভ্যতা-সংস্কৃতিৰ এক প্ৰৱল ঢৌ। ইতিমধ্যে ছপাশাল আবিষ্কাৰ হোৱাত জ্ঞান আৰ্জনৰ পথ নিষ্কন্টক হৈ পৰিল বাবে ভাৰতৰ জ্ঞান-বিজ্ঞান, শিক্ষা-সংস্কৃতি, সমাজ ব্যৱস্থা আৰু জীৱনৰ মূল্যবোধৰ ক্ষেত্ৰত এক বিৰাট পৰিবৰ্তনৰ সূচনা হ'ল। এই পৰিবৰ্ত্তনে নগৰীয়া সমাজক থিয়েটাৰ, বায়স্কোপ, টকী, চিনেমা আদি অত্যাধুনিক সংস্কৃতি প্ৰদান কৰি আঢ্যৱন্ত সকলৰ জীৱনলৈ নতুন প্ৰাণচাঞ্চল্য আনিলে যদিও গাঁৱৰ সৰ্বসাধাৰণ জীৱন প্ৰবাহত আঘাট হানিলে। সংস্কৃতিক ক্ষেত্ৰখন লাহে লাহে সংকুচিত হৈ অহাত লোকনাটকৰ অস্তিত্ব হৈ পৰিল বিপন্ন।

এইদৰে প্ৰায় এক শতক পাৰ হৈ যোৱাৰ পিচত ভাৰতত ইংৰাজ শাসনৰ

বিৰুদ্ধে যিটো ব্যাপক আন্দোলন আৰম্ভ হ'ল সেহ্ আন্দোলনে নগৰ আৰু গাঁৱৰ মাজত থকা ব্যৱধান কমাই আনিলে। নগৰীয়া সমাজে গাঁৱলীয়া সমাজক আঁকোৱালি লোৱাত গাঁৱলীয়া সমাজৰ সকলো দিশতে আৰম্ভ হ'ল এক পুনৰুত্থান প্ৰক্ৰিয়া। সেই সময়ত জনসাধাৰণে সাংস্কৃতিক আৰু অন্যান্য দিশবোৰৰ প্ৰতি বেছি গুৰুত্ব নিদি কেৱল ৰাজনৈতিক দিশতহে গুৰুত্ব দিছিল যদিও ভাৰতে স্বাধীনতা লাভ কৰাৰ পিচত তেওঁলোক সাংস্কৃতিক দিশৰ প্ৰতি অধিক সচেতন হৈ পৰিল। জনসাধাৰণৰ সেই সচেতনতাৰ প্ৰতি সহাৰি জনাই স্বাধীন ভাৰত চৰকাৰেও সাহিত্য অকাডেমী, ললিত অকাডেমী আৰু সংগীত নাটক অকাডেমী নামৰ তিনিটা অনুষ্ঠানৰ জন্ম দিলে। এই অনুষ্ঠানৰ পূৰ্ণ পৃষ্ঠপোষকতাত ভাৰতৰ চুকে কোণে পৰি থকা লোকসংগীত আৰু লোকনাটক বাহিৰৰ পৃথিৱীলৈ ওলাই আহিছিল। কলিকতা, দিল্লী, চেন্নাই, মুম্বাই আদি নগৰীত সহস্ৰ মানুহৰ সম্মুখত পৰিবেশিত হৈছিল। তদুপৰি প্ৰতিবছৰে গণতন্ত্ৰ দিৱসত সমগ্ৰ ভাৰতবৰ্ষৰ বিভিন্ন লোকনাটক প্ৰদৰ্শন কৰা হ'ল। পিচলৈ ভাৰতৰ লোকনাট্যই বিদেশতো প্ৰশংসা বুটলিবলৈ সক্ষম হ'ল। চৰকাৰী পৰ্যায়ত অনুষ্ঠিত হোৱা 'Festival of India' ই ফ্ৰান্স, ইংলেণ্ড, আমেৰিকা, ৰুচদেশতো বিপুল সমাজৰ লাভ কৰিলে। সেইদৰে হবীব টনবীৰৰ ছটিছগড়ী লোকনাটকৰ আধাৰত নিবেদিত নাট্যানুষ্ঠান, ৰতন খিয়ামৰ মণিপুৰী লোকনাটকৰ আধাৰত নিবেদিত নাট্যানুষ্ঠানে বিদেশী দৰ্শকসকলকো অভিভুত কৰিলে।

লোকনাটকৰ আধাৰত নিবেদিত নাট্যানুষ্ঠানৰ কথা কোৱাৰ লগে লগে ক'ব লাগিব লোকনাটকৰ কিছুমান শৈলী আৰু আংগিকৰ সফল প্ৰয়োগেৰে ভাৰতবৰ্ষত প্ৰচলিত হ'বলৈ ধৰা আধুনিক নাট্য নিবেদনৰ নব্য ধাৰাটোৰ বিষয়েও। প্ৰকৃততে ভাৰতবৰ্ষৰ পৰম্পৰাগত মূল নাট্যধাৰাৰ ওপৰত লোকনাট্যৰ শৈলী আৰু আংগিকৰ প্ৰয়োগ পুৰ্বৰ পৰা প্ৰচলিত হৈ আহিছে। উদাহৰণ স্বৰূপে ক'ব পাৰি মৃচ্ছকটিকম্ নাটকৰ বহু চৰিত্ৰৰ কথনভঙ্গী আৰু কাহিনীৰ নিবেদন শৈলীত লোকনাটকৰ প্ৰভাব সুস্পষ্ট। মহাপুৰুষ দুজনাৰ অংকীয়া নাটতো 'ওজাপালী' কথাশৈলীৰ প্ৰভাব পৰিছে। সন্দেহ নাই সেই সময়ৰ গণ অভ্যুত্থানৰ বিষয়বস্তুক লৈ লিখিত আৰু অভিনীত নাটক এখনত লোকনাট্যৰ আহিলা সংযোজন আছিল অপৰিহাৰ্য্য। সেইদৰে ঊনবিংশ শতিকাত হিন্দী নাট্যধাৰাৰ প্ৰধান হোতা ভৱতেন্দু হৰিশ্চন্দ্ৰই আধুনিক নাট্যশৈলীৰ লগত লোকনাটকৰ বহু আংগিক সংযোজন

কৰিছিল। মংগলাচৰনম্, প্ৰধান দৃশ্যসমূহৰ মাজত ধেমেলীয়া গীতৰ অৱতাৰণা, দ্বৈত সংগীত ইত্যাদিয়েই তাৰ প্ৰমাণ।

আধুনিক অসমীয়া নাটকৰ আৰম্ভণীৰ পৰা এতিয়ালৈকে পশ্চিমীয়া নাট্যকাৰৰ বিভিন্ন কৌশলে অসমীয়া নাটকৰ গতিপথ নিৰ্ণয় কৰি আহিছে। চেক্সপীয়েৰৰ পৰা আৰম্ভ কৰি বৰ্তমান আয়ানেস্কোলৈকে সকলোৰে প্ৰভাৱ গ্ৰহণ কৰি বিভিন্ন পৰীক্ষা-নিৰীক্ষা চলোৱা হৈছে। কিন্তু এই পৰীক্ষাসমূহে আমাৰ যথাৰ্থ প্ৰগতিৰ পথ ৰচনা কৰাত কিমানদূৰ সহায় কৰিছে সেয়া বিচাৰ কৰি চোৱাৰ প্ৰয়োজন হৈছে।

প্ৰকৃততে নিজৰ পৰম্পৰাৰ পৰা বিচ্ছিন্ন হৈ নিৰ্বিচাৰে আনৰ উপাদান সংগ্ৰহ কৰিলে শিল্পকৰ্মৰ স্বকীয়তা তথা গভীৰতা লোপ পায়। দেশীয় ঐতিহ্যৰ ভেটিত প্ৰতিষ্ঠা কৰিব পাৰিলেহে শিল্পকৰ্ম আদৰণীয় হৈ উঠে। অৱশ্যে ঐতিহ্যৰ নামত অতীতক অন্ধভাৱে অনুকৰণ কৰিলেও নহ'ব। অতীতৰ আলম লৈ আধুনিক জীৱনৰ উপযোগী ভাবধাৰা প্ৰকাশ কৰিব পাৰিব লাগিব। বাহিৰৰ ধ্যান ধাৰণাৰ সাৰ কাঢ়ি নিজস্ব বৈশিষ্টৰ অঙ্গীভূত কৰি ললেহে প্ৰকৃত সৃষ্টিৰ সৌন্দৰ্য্য ফুটি উঠে। লোকনাট্য আৰু অঙ্কীয়া নাটকৰ ৰূপে আমাক নতুন আৰু বৈশিষ্টপূৰ্ণ নাট্যধাৰা প্ৰবৰ্ত্তন কৰাত সহায় কৰিব লাগিব।

আমাৰ শেহতীয়া নাট্য প্ৰচেষ্টাত এচাম নাট্যকৰ্মীৰ মাজত লোকনাট্য আৰু অঙ্কীয়া নাটৰ আৰ্হিৰে লিখা কেবাখনো নাটকৰ ভিতৰত আশীৰ দশকত সতীশ ভট্টাচাৰ্য্যৰ মহাৰাজা, যুগল দাসৰ 'বায়নৰ খোল' আৰু সম্প্ৰতিক কালত কৰুণা ডেকাৰ 'চং', ৰমনী বৰ্মনৰ "হনুমান সাগৰ বান্ধা চাও" গুণাকৰ দেৱ গোস্বামীৰ 'জেৰেঙা' আদিয়ে দৰ্শকৰ অভুতপূৰ্ব সহাৰি লাভ কৰিছে। লোকনাট্য আৰু লোকনাট্যৰ প্ৰেৰণাত উদ্ভৱ হোৱা অঙ্কীয়া নাটৰ উপাদানেৰে স্বতন্ত্ৰ নাট্যৰূপৰ অনুসন্ধান কৰি যুগোপযোগী চিন্তাধাৰাক প্ৰকাশ কৰিব পৰাৰ ওপৰতেই অসমীযা নাট্যকলাৰ ভৱিষ্যত নিৰ্ভৰ কৰিছে।

নাট্যকলাৰ প্ৰাণবস্তু

নাট্যকলাৰ প্ৰাণবস্তু হ'ল অভিনয়। নাট্যকাৰে তেওঁৰ সহানুভূতিশীল মন আৰু বোধেৰে যি চলমান জীৱন ছন্দক ৰূপায়িত কৰে, অভিনেতাই সেই জীৱনত ৰূপ আৰোপ কৰি দৰ্শক সামাজিকৰ সন্মুখত পৰিবেশন কৰে। নাট্যকাৰৰ মনৰ

কথাৰ পল্লবিত ব্যাখ্যাৰে সুষ্ঠ সুন্দৰকৈ সকলোৰে সহজবোধ্য কৰি তোলে অভিনেতাই। সেইবাবে অভিনয় নহ'লে নাটকৰ পূৰ্ণাঙ্গ সফলতা বা সাৰ্থকতা সম্ভৱ নহয়। নাট্যকলা সম্পৰ্কে বিস্তাৰিত আলোচনা কৰিবলৈ গ'লে সেইবাবেই অভিনয় কলাৰ স্বৰূপ ব্যাখ্যাও প্ৰয়োজনীয় হৈ পৰে।

নাটকৰ কাহিনী বিন্যাস, চৰিত্ৰ বিশ্লেষণ, সংলাপ ৰীতি, ইয়াৰ আঙ্গিক কৌশল ইত্যাদি বিষয়ৰ পুঙ্খানুপুঙ্খ আলোচনা কৰি নাটকৰ সাহিত্যিক মূল্যমান নিৰ্দ্ধাৰণ কৰা যে একেবাৰে অসম্ভৱ এনে নহয়। কিন্তু এইটো স্বীকাৰ কৰিবই লাগিব যে নাট্যকলাৰ সেই বিচাৰ ইয়াৰ সঠিক মূল্যায়নৰ পক্ষে চৰম আৰু পৰম বুলি কেতিয়াও বিবেচ্য নহয়। অন্ততঃ হোৱাটো উচিত নহয়। কিয়নো কবি বা ঔপন্যাসিকৰ নিচিনা কেৱলমাত্ৰ সাহিত্য ৰচনা কৰিয়েই নাট্যকাৰৰ দায়িত্ব শেষ হৈ নাযায়। তাৰ ভাববস্তুক সুষ্ঠ অভিনয় আবৃত্তিৰ মাজেদি সামাজিক মানসত ৰস উদ্বোধন আৰু উপদেশ দান এই দুই কঠিন কৰ্ত্তব্যৰ প্ৰতিও তেওঁ লক্ষ্য ৰাখিবলগীয়া হয়। পাঠকৰ পৰা দূৰত থাকিলে কবিৰ চলিব পাৰে ; ঔপন্যাসিকৰো যে নচলে এনে নহয়, কিন্তু নাট্যকাৰে সেই পন্থা অনুসৰণ কৰিলে নচলিব। সমাজৰ লগত নাট্যকাৰৰ সম্পৰ্ক অতি ওচৰ, কিয়নো তেওঁলোকৰ চিত্তৰঞ্জন আৰু উপদেশ দানৰ মাধ্যম হ'ল নাটক আৰু সেইবাবেই তেওঁ প্ৰত্যক্ষভাবে সমাজৰ লগত জড়িত।

ভাৰতীয় অলঙ্কাৰ শাস্ত্ৰৰ পিনে মন কৰিলেই আমি নাটক আৰু নাট্যকাৰৰ এই দায়িত্ব যে কিমান তাক স্পষ্টভাবে উপলব্ধি কৰিব পাৰো। নাটকৰ স্বৰূপ আলোচনা প্ৰসঙ্গত শাস্ত্ৰকাৰে প্ৰথমেই মুক্তকণ্ঠে ঘোষণা কৰিছে —

'ন তজ্জ্ঞানং ন তচ্ছিল্পং ন সা বিদ্যালসা কলা।

ন চ যোগো ন তৎকৰ্ম নাট্যোদহস্মিন যন্ন দৃশ্যতে" ॥

অৰ্থাৎ এনে জ্ঞান নাই, এনে শিল্প নাই, এনে বিদ্যা, কৰ্ম, ধ্যান নাই যি নাট্যকলাত দেখা পোৱা নাযায়। এক কথাত তেওঁৰ মতে নাটক হ'ল সৰ্বজ্ঞান-ধৰ্ম -শিল্পকাৰ্য্যৰ সৰ্বাঙ্গ সুন্দৰ সমন্বয়।

নাটক সম্পৰ্কে ইমান ডাঙৰ চাৰ্টিফিকেট পৃথিৱীৰ আৰু কোনো সমালোচকে দিছেনে নাই সন্দেহ। স্পষ্ট বুজা গৈছে যে যদি নাটকক কেৱলমাত্ৰ মানুহৰ চিত্তৰঞ্জনকাৰী বুলিয়েই গণ্য কৰা গ'লহেঁতেন তেতিয়াহলে নাটক সম্পৰ্কে ইমান ডাঙৰ মন্তব্য দিয়াটো কোনোমতেই সম্ভৱ নাছিল। মনোৰঞ্জনী

বৃত্তিৰ মাজত নাটকৰ অঙ্কুৰ নিহিত থাকিলেও ইয়াৰ অতিৰিক্ত আৰু মহৎ উদ্দেশ্য নাটকত নথকা নহয়। আৰু সেই উদ্দেশ্যে সম্পূৰ্ণভাৱে বুজিবলৈ হ'লে নাট্য সাহিত্যৰ বক্তব্য বিষয় সম্পৰ্কে কিছু আলোচনা কৰা প্ৰয়োজন।

নাটক কাক কয় এই প্ৰশ্নৰ ব্যাখ্যাত ভৰত মুনীয়ে কৈছে যে যাৰ মাজেদি দেৱতা, ৰজা, মুনী, এক কথাত সকলো মানুহৰ সুখ-দুখ, হৰ্ষ-বিষাদ অভিনয় কলাৰ সাহায্যৰে সৰ্বাঙ্গ সুন্দৰকৈ প্ৰকাশ কৰা যায় কেৱল মাত্ৰ সেই সাহিত্যকেই নাটক আখ্যা দিয়া উচিত।

"দেৱতানাং মুনীনাং স ৰাজ্ঞাসম কুটুম্বীনাম।
কৃতানুকৰনং লোকে নাট্য মিত্যাভিধীয়তে॥
যো হ্যয়ং স্বভাব লোকস্য সুখ-দুঃখ সমন্বিতং।
সোহঙ্গাদ্যভিনয়োপেতো নাট্যমিত্যভিধীয়তে॥"

ভৰত মুনীৰ এই সূত্ৰত নাট্যকলা যে চলমান জীৱন ছন্দৰ অনুকৰণ এই কথা স্পষ্ট উল্লেখ থকাটো আমি দেখিবলৈ পাওঁ। পাশ্চাত্য নাট্য কলাবিদ মনিষী এৰিষ্টতলেও কাব্যকলাৰ স্বৰূপ ব্যাখ্যাত এই অনুকৰণৰ ওপৰত বিশেষভাৱে জোৰ দিছে। তেওঁৰ মতে imitation আৰু delights in works of imitation এই দুই প্ৰেৰণাই হ'ল কাব্যকলাৰ উদ্ভাবনাৰ মৌলিক হেতু।

"It is clear that the general origin of poetry was due to two causes, each of them part of human nature. Imitation is natural to man from childhood. One of his advantages over the lower animals being this, that he is the most imitative creature in the world and leams at first by imitation. And it is also natural for all to delight in work of imitation."

অনুকৰণ মানুহৰ স্বভাবজ বৃত্তি। এই অনুকৰণ আৰু তাৰ পৰা লাভ কৰা আনন্দই মানুহক শিল্প সৃষ্টিত প্ৰেৰণা যোগাইছে, এই কথা অস্বীকাৰ কৰাৰ কোনো বাধা নাই। কিন্তু মৌলিক প্ৰেৰণা যিয়েই নহওক লাগে, শিল্প-সাহিত্যৰ উদ্দেশ্য কেতিয়াও কেৱলমাত্ৰ অনুকৰণ আৰু তাৰ পৰা উদ্ভৱ হোৱা আনন্দ উপলব্ধিৰ মাজত সীমাবদ্ধ থকা নাই। সেইবাবে নাট্যশাস্ত্ৰকাৰে নাটকৰ মৌলিক বৈশিষ্ট হিচাপে অনুকৰণৰ কথা উল্লেখৰ লগে লগে তাৰ প্ৰকৃত উদ্দেশ্য সম্পৰ্কেও আমাক অবহিত কৰিছে।

"এতদ্ৰসেষু ভাবেষু সৰ্বকৰ্মক্ৰিয়াসু চ।
সৰ্বোপদেশজননং নাট্যং খলু ভৱিষ্যতি ॥"

অৰ্থাৎ কেৱল মাত্ৰ অনুকৰণ আৰু আনন্দ লাভ কৰিলেই নচলিব। ৰসব্যঞ্জনাৰ সাহায্যত আনন্দ আৰু উপদেশ দান এই দুটাই হ'ল নাট্য সাহিত্যৰ প্ৰধান উদ্দেশ্য। এক কথাত উদ্দেশ্য নিৰপেক্ষ ৰসদ্বোধনৰ তত্বকেই ভাৰতীয় নাট্য শাস্ত্ৰকাৰে স্বীকাৰ কৰা নাই। কিয়নো সামাজিক মান উন্নয়নৰ দায়িত্বশীল কৰ্ত্তব্যও নাট্যকাৰৰ ওপৰতে ন্যস্ত। কোন নাটকে কিমানখিনি এই দায়িত্ব পালনত কৃতকাৰ্য্য হৈছে তাৰ ওপৰতেই নিৰ্ভৰ কৰিছে নাটকৰ সাহিত্যিক মূল্যায়ন।

এতিয়া কথা হ'ল নাট্যকাৰে এই দায়িত্ব পালন কৰিব কেনেকৈ ? কবি বা ঔপন্যাসিকে তেওঁলোকৰ সংবেদনশীল মননৰ দ্বাৰা যি জীৱনসত্য আহৰণ কৰে, বৰ্ণনাৰ দ্বাৰা ছন্দোময় প্ৰকাশৰ যোগেদি প্ৰতিফলিত কৰে পাঠকৰ মনত। কিন্তু নাটকৰ সাৰ্থকতা কেৱল মাত্ৰ পঠনত নহয়। বক্তব্য বিষয়ক বিশেষ যত্ন সহকাৰে দৃশ্যমান কৰি তোলাই হ'ল ইয়াৰ কাম। আৰু এইখিনিতেই হ'ল কাব্য আৰু দৃশ্যকাব্যৰ মাজত মূলগত পাৰ্থক্য। কাব্য অবিমিশ্ৰ অনুভূতিৰ বস্তু। পাঠকে আত্মবিভোৰ হৈ মগ্নচিত্তে কাব্যৰ ৰস গ্ৰহণ কৰে। কিন্তু নাটকৰ বেলিকা ইয়াৰ বৰ্ণনীয় বিষয়ক কেৱলমাত্ৰ দৰ্শকৰ অনুভূতিৰ ওপৰত এৰি দিলে নচলিব। ইয়াক প্ৰত্যক্ষভাৱে দৃশ্যমান কৰি তুলিব লাগিব। নাট্যশাস্ত্ৰকাৰে সেইবাবে নাট্যতত্বৰ আলোচনাত কেৱলমাত্ৰ নাটকৰ বৰ্ণনীয় বিষয়েই নহয় ইয়াৰ অভিনেয় বিষয়ৰো পুঙ্খানুপুঙ্খ আলোচনা কৰিছে।

নাটকৰ সাৰ্থকতা নাট্যকাৰৰ একক শক্তিৰ ওপৰত নিৰ্ভৰ নকৰে। ইয়াক সৰ্বাঙ্গসুন্দৰ কৰি তুলিবলৈ গ'লে নাট্যকাৰৰ বাবে আৰু কিছুমান সহযোগী শক্তিৰ প্ৰয়োজন হয়। সুযোগ্য পৰিচালক, সুশিক্ষিত নাট্যগোষ্ঠী, গীতিকাৰ, ৰূপসজ্জাকাৰ, মঞ্চনিৰ্মাতা ইত্যাদিয়েই হ'ল সেই সহযোগী শক্তি। তেওঁলোকৰ কৰ্ত্তব্য সম্পৰ্কে সম্পূৰ্ণভাৱে অৱহিত হৈ, সুষ্ঠভাৱে নিজ নিজ দায়িত্ব পালনৰ ওপৰতেই নিৰ্ভৰ কৰে নাটকৰ সৰ্বাঙ্গীন সাৰ্থকতা। কিয়নো নাট্যকলা হ'ল যৌথ শিল্প আৰু সমাজৰ যৌথ অনুপ্ৰেৰণা আৰু নাট্যগোষ্ঠীৰ কৰ্মক্ষমতাৰ ওপৰতেই ইয়াৰ সাৰ্থকতা নিৰ্ভৰশীল।

নাট্যশিল্পৰ সাৰ্থক ৰূপায়নৰ বাবে যি সহযোগী শক্তিৰ কথা আমি উল্লেখ কৰিছো তাৰ মাজত সৰ্বপ্ৰধান আৰু সকলোতকৈ দায়িত্বশীল ভূমিকা হ'ল

সূত্ৰধাৰ। সূত্ৰধাৰ শব্দটিৰ আভিধানিক অৰ্থ হ'ল - যিয়ে সূত্ৰ ধাৰণ কৰে সেয়ে সূত্ৰধাৰ। তাৰ মানে নাটকৰ সৰ্বাঙ্গীন সাফল্যৰ বাবে যিজনে নাট্যসম্পৰ্কীয় সকলো বিষয়ত সম্যকৰূপে অৱহিত হৈ তাক সহৃদয় দৰ্শক সামাজিকৰ সন্মুখত ডাঙি ধৰাত সাহায্য কৰে তেঁৱেই হ'ল নাটকৰ সূত্ৰধাৰ। আধুনিক কালত নাট্য পৰিচালকৰ ওপৰতেই সূত্ৰধাৰৰ দায়িত্ব আটাইতকৈ অধিক আৰোপিত হৈছে - এই কথা কোৱা বাহুল্য মাত্ৰ।

এই সূত্ৰধাৰ সম্পৰ্কে নাট্যকাৰৰ দাবী বহুত বেছি। তেওঁ গীতিবাদ্যশাস্ত্ৰত নিপুণ হ'ব লাগিব, নীতিশাস্ত্ৰ, কামশাস্ত্ৰ, বিভিন্ন ধৰ্ম-সম্প্ৰদায়ৰ আচাৰ-আচৰণ, লোক চৰিত্ৰ, তেওঁলোকৰ বেশভূষা, পুৰাণ, ভূগোল, নন্দনতত্ত্ব ইত্যাদি সৰ্ববিষয়ত অভিজ্ঞ হ'ব লাগিব বুলি নাট্যশাস্ত্ৰকাৰে দাবি কৰিছে। "সকল কলা পাৰং" বুলিলে যি বুজায়, তেওঁহে সূত্ৰধাৰ হ'ব লাগিব। মনোৰঞ্জন আৰু উপদেশ যদি নাটকৰ মুখ্য উদ্দেশ্য বুলি স্বীকাৰ কৰি লোৱা যায় তেনেহ'লে সূত্ৰধাৰ 'সকল কলাপাৰং' হ'ব লাগিব বুলি নাট্যশাস্ত্ৰকাৰ সকলে যি দাবী কৰিছে তাৰ যৌক্তিকতা স্বীকাৰ কৰিবই লাগিব।

সূত্ৰধাৰৰ পিচতেই নট, নাট্যকাৰ, গায়ক, বাদক, আভৰণকাৰ, মালাকাৰ, বেশকাৰ, ৰজক, চিত্ৰকৰ, কাৰুশিল্পী ইত্যাদি প্ৰত্যেক সহযোগী শক্তিৰ কৰ্মবিধি আৰু দায়িত্ব সম্পৰ্কে নাট্যশাস্ত্ৰকাৰে পৃথক পৃথকভাৱে বিস্তাৰিত উপদেশ দান কৰিছে। কিন্তু সেই সম্পৰ্কে সুবিস্তৃত আলোচনা কৰা বৰ্ত্তমান সম্ভৱ নহয়। কিয়নো তেতিয়া হ'লে ভৰতমুনীৰ 'নাট্যশাস্ত্ৰ'খনকেই আৰম্ভনীৰ পৰা শেষলৈ অনুবাদ কৰি দিব লাগিব। তাতকৈ কৌতুহলী নাট্যমোদী পাঠকক উক্ত শাস্ত্ৰৰ অনুদিত সংস্কৰণ পঢ়িবলৈকে আমি উপদেশ দিব পাৰো।

দ্বিতীয় অধ্যায়

অভিনয় শিল্প

শিল্পীৰ দায়িত্ব ঃ প্ৰাচীন ভাৰতীয় অভিমত

নাটক কেৱল কাব্য নহয় ই দৃশ্য কাব্য। কাব্যপাঠ একক মনৰ নিবিড় ৰসানুভূতিৰ মাজেদিয়েই সাৰ্থক। কিন্তু নাটকৰ সাৰ্থকতা সমষ্টিৰ মিলন প্ৰাঙ্গনত। অভিনয়ৰ মাজেদিয়েই ইয়াৰ প্ৰকৃত ৰসোত্তীৰ্ণতা। নাট্যকাৰে জীৱন মন্থন কৰি যি শিল্পবস্তু ৰচনা কৰে তাকে ৰূপে ৰসে সাৰ্বজনীন কৰি পৰিবেশন কৰে প্ৰযোগাচাৰ্যাই(Producer) আৰু এই প্ৰযোজনাৰ বাবে অন্যান্য অনুসঙ্গৰ উপৰিও যাৰ প্ৰয়োজন সৰ্বাধিক তেঁৱেই হ'ল অভিনেতা। নাট্যকাৰৰ সৃষ্ট চৰিত্ৰবোৰক অভিনেতাই ফুটাই তোলে মঞ্চত। তেওঁৰ অভিনয়-কৃতিত্বৰ মাধ্যমতেই দৰ্শকমণ্ডলীয়ে নাট্যৰসক নিবিড়ভাৱে উপলব্ধি কৰে। গতিকে নাট প্ৰযোজনাৰ ক্ষেত্ৰত এজন অভিনেতাৰ ভূমিকা নিতান্ত অকিঞ্চিতকৰ নহয়। পূজামণ্ডপত প্ৰতিমাৰ প্ৰয়োজন কোনেও অস্বীকাৰ কৰিব নোৱাৰে। কিন্তু কেৱলমাত্ৰ প্ৰতিমাৰ সুসজ্জ উপস্থিতিয়েই উৎসৱত আনন্দৰ হেতু নহয়। মৃণ্ময়ী প্ৰতিমাৰ প্ৰাণ প্ৰতিষ্ঠাৰ বাবে প্ৰয়োজন হয় সুচাৰু পৌৰুহিত্যৰ। পুৰুহিতৰ মাধ্যমতেই প্ৰতিমা গোঁসাই -গোঁসানী হৈ উঠে। আনন্দ উৎসৱত মুখৰিত হৈ পৰে পূজাপ্ৰাঙ্গন।

নটৰাজৰ পূজাপ্ৰাঙ্গনত অভিনেতাই হ'ল এই পুৰোহিত। তেওঁৰ কণ্ঠনিঃসৃত মন্ত্ৰোৎচ্চাৰণতেই হয় নাটকত প্ৰাণৰ প্ৰতিষ্ঠা। নাট্যমঞ্চ উৎসৱ মুখৰিত হৈ উঠে। সাহিত্যৰ আটাইতকৈ ডাঙৰ সাৰ্থকতা হ'ল ইয়াৰ ৰসোত্তীৰ্ণতাত। এই ৰস উপলব্ধি কৰে সহৃদয় সামাজিকে। কিন্তু সামাজিকৰ চিত্তত এই ৰসৰ উদ্বোধন কৰে অভিনেতাই। আলঙ্কাৰিক সকলে সাহিত্য ৰসৰ স্বৰূপ বিচাৰ কৰি তাক ব্ৰহ্মৰসৰ লগত তুলনা কৰিছে। সেইবাবেই সাহিত্য ৰসৰ আস্বাদক 'ব্ৰহ্মাৰস সহোদৰ' বুলি চিহ্নিত কৰিছে। 'ব্ৰহ্মস্বাদ'ৰ সহোদৰ স্বৰূপ এই যে শাশ্বত ৰসবস্তু, যি সাহিত্য তথা নাটকৰ প্ৰাণবীজ সুশিক্ষিত(Trained) অভিনেতা অভিনেত্ৰীৰ সুষ্ঠ চৰিত্ৰ ৰূপায়ণৰ মাজেদিয়ে সহৃদয় সামাজিকে এই

অমৃতময় ৰসৰ আস্বাদন কৰি নিবিড় আনন্দ লাভ কৰে। গতিকে নাট প্ৰযোজনাৰ সামগ্ৰিক ক্ষেত্ৰত অভিনেতাৰ প্ৰয়োজন আৰু দায়িত্বই হ'ল আটাইতকৈ বেছি। নাট্যকাৰে যিবোৰ চৰিত্ৰ সৃষ্টি কৰে সেইবোৰ চৰিত্ৰৰ প্ৰতিটো বৈশিষ্ট, চৰিত্ৰৰ স্বভাব, সংস্কৃতি অনুধাৱন কৰি সম্যকভাৱে আয়ত্ব কৰে অভিনেতাই। তাৰ পিচত সেই আয়ত্ব চৰিত্ৰক নিজৰ মনন আৰু বোধৰ জাৰক ৰসত শোধন কৰি ৰূপায়িত কৰে মঞ্চত। আৰু এই কাম নিতান্ত সহজসাধ্য নহয় সেইটো কোৱা বাহুল্য মাত্ৰ। সুষ্ঠভাৱে এই কঠোৰ কৰ্ত্তব্য সম্পাদনৰ বাবে লাগে সহৃদয় মানস, যি এজন অভিনয় শিল্পীৰ সৰ্বপ্ৰধান গুণ হোৱাটো সকলো সময়তেই বাঞ্চনীয়।

অভিনয় শিল্পীৰ লগত নাটকৰ সাৰ্থকতা যে ওতঃপ্ৰোত জড়িত, আজিৰ যুগত এই কথা জোৰ দি প্ৰতিষ্ঠা কৰাৰ প্ৰয়োজন ৰখা নাই। আৰু কেৱল আজিৰ যুগতেই নহয়, আবহমান কাল ধৰি নাটকৰ সাৰ্থকতাৰ লগত নটৰ সাধনা বিজড়িত হৈ আছে। অভিনয় কলা যে প্ৰচিন ভাৰতত কিমানখিনি জনপ্ৰিয়তা অৰ্জন কৰিছিল সেয়া নাট্যশাস্ত্ৰৰ আলঙ্কাৰিক সকলৰ 'পঞ্চম বেদ' বুলি অভিহিত কৰাৰ মাজেদিয়েই সুস্পষ্ট বুজা যায়। ইয়াৰ উপৰিও নাট্যাভিনয় দৰ্শনক তেওঁলোকে জীৱনৰ অন্যতম শ্ৰেষ্ঠ আৰু মহৎ পূণ্যকৰ্ম বুলিও ঘোষণা কৰিছে। আৰণ্যক ভাৰতবৰ্ষৰ ধৰ্মসাধনাৰ প্ৰধান অঙ্গ আছিল বেদ অধ্যয়ন আৰু যাগ-যজ্ঞ। এই বেদ নিতান্ত সাধাৰণ গ্ৰন্থ নহয়, স্বয়ং সৃষ্টিকৰ্ত্তা পৰমেশ্বৰ ইয়াৰ ৰচয়িতা। বেদ ৰচনাৰ লগত সৃষ্টিকৰ্ত্তা ঈশ্বৰক এইদৰে জড়িত ৰখাৰ কাৰণ যে বেদৰ পবিত্ৰতা আৰু শ্ৰেষ্ঠত্ব প্ৰমাণ কৰা— সেই কথা কোৱা বাহুল্য মাথোন। এনেহেন পবিত্ৰ ধৰ্মগ্ৰন্থ যি বেদ, তাৰ লগত নাট্যশাস্ত্ৰৰ কথা সমান শ্ৰদ্ধাৰে উল্লেখ কৰা প্ৰাচীন ভাৰতৰ বাবে যে কেৱল অসম্ভৱ আছিল এনে নহয়, আচৰিত বিষয়ো আছিল। কিন্তু তথাপিও তেওঁলোকে তাকেই উল্লেখ কৰিছে আৰু নাট্যাভিনয় দৰ্শন কৰিলে যে বেদ পাঠ আৰু যাগ-যজ্ঞৰ ফল আহৰণ কৰা যায় এনে আচৰিত কথাও বলিষ্ঠ কন্ঠে ঘোষণা কৰিবলৈ কুন্ঠাবোধ কৰা নাই।

"গান্ধৰ্বঞ্চৈব নাট্যঞ্চ যঃ সম্যগণুপসতি !
লভতে সদ্‌গতিং পূণ্যং সম ব্ৰহ্মৰ্ষিভিৰ্ণৰ !!"

অৰ্থাৎ নাট্যকলাৰ অভিনয যেয়ে সম্যকভাৱে দৰ্শন, শ্ৰবন আৰু উপভোগ কৰে ; তেওঁৰ পক্ষে ব্ৰহ্মৰ্ষিসকলৰ লগত অক্ষয় পূণ্যময় সদগতি লাভ সম্ভৱ হয়। নাট্যকলা সম্পৰ্কে ইমান গুৰুত্বপুৰ্ণ মন্তব্য যি দেশত কৰিব পাৰে সেই দেশত অভিনেতাৰ সন্মান কিন্তু খুব বেছি আশানুৰূপ নাছিল।

প্ৰাচীন ভাৰতীয় সমাজত নাট্যশিল্পীৰ স্থান

অভিনেতা বা 'নট'- যিজনে অনুকাৰ্য্য অৰ্থাৎ নাটকৰ চৰিত্ৰৰ অনুকৰণত সামাজিক চিত্তত ৰসোদ্বোধন কৰে — তেওঁলোকক ব্ৰহ্মৰ্ষি সকলৰ লগত অক্ষয় পূণ্যময় সদগতি লাভৰ পথ প্ৰশস্ত কৰে — সেই অভিনেতাসকল হ'ল শূদ্ৰ কুলোদ্ভব নীচ জাতীয়। সংস্কৃতিবান সামাজিকৰ ওচৰত তেওঁলোক অস্পৃশ্য। সভ্যতাগৰ্বী ভাৰতীয় সমাজে এইসকল নট-নটীৰ বাবে সমাজৰ মাজমজিয়াত সূচ্যাগ্ৰ পৰিমানৰ ভূমিও এৰি দিবলৈ ৰাজি হোৱা নাছিল। অস্পৃশ্য, শূদ্ৰ, চোৰ, গণিকা, গ্ৰন্থিচ্ছেদক আৰু অভিনয় শিল্পীৰ স্থান আছিল নগৰৰ বাহিৰত। উৰ্বশী, মেনকা, ৰম্ভাৰ নুপুৰ সিঞ্চিত প্ৰতি পদক্ষেপৰ তালে তালে স্বৰ্গৰ পাৰিজাত কাননৰ প্ৰতি পুষ্প প্ৰস্ফুটিত হ'লেও তেওঁলোক আছিল দেৱগণিকা। ৰাজনৰ্তকী বসন্ত সেনাহঁতৰ কাৰণে ৰাজাধিৰাজসকলে তেওঁলোকক ঐশ্চৰ্য, বিত্ত, সম্মান সকলো বিসৰ্জন দিলেও, সাহিত্যিক আৰু ঋষি-মুণিসকলে বাৰে বাৰে তেওঁলোকৰ ভৰিত ধ্যানভঙ্গ কৰি তপস্যাৰ ফল অৰ্পন কৰিলেও- তেওঁলোক আছিল বাৰবণিতা। নট নটী সম্পৰ্কে প্ৰাচীন ভাৰতীয় মণীষাৰ এনেহেন মনোভাবৰ কাৰণ সচাঁকৈয়ে দুৰ্জ্ঞেয়।

বহুযুগ পিচত যদিও আজি নাট্য শাস্ত্ৰকাৰ সকলৰ এই অদ্ভুত মনোবৃত্তিৰ সঠিক কাৰণ নিৰ্ণয় কৰা সম্ভৱ নহয়, তথাপিও অনুমান হয় নট-নটীসকলৰ প্ৰতি এই বিৰূপ মনোভাবৰ কাৰণ নিহিত আছে প্ৰাচিন কালৰ সাহিত্য বোধৰ মাজত।

নাট্যকাৰ বা কবি আছিল সৰ্বজনপূজ্য। নাট্য শিল্পীক স্বয়ং প্ৰজাপতি ব্ৰহ্মাৰ লগত তুলনা কৰি, তেওঁৰ প্ৰতি শ্ৰদ্ধা নিবেদন কৰিছে আলঙ্কাৰিক সকলে। আৰু তাৰ পিচতেই হ'ল দৰ্শকমণ্ডলীৰ স্থান; যিসকলক আলঙ্কাৰিকে সহৃদয় সামাজিক বুলি বাৰে বাৰে উল্লেখ কৰিছে—তেওঁলোকৰ সমালোচনা শাস্ত্ৰত। প্ৰজাপতি ব্ৰহ্মাৰ প্ৰতিস্পৰ্ধী কবি তেওঁৰ অনুকৰণত যে অপূৰ্ব সৌন্দৰ্য্য সুষমাময় দ্বিতীয় জগতৰ সৃষ্টি কৰিছে, সেই সৃষ্টি জগতৰ ৰসস্বৰূপ আস্বাদ কৰি অক্ষয় পূণ্য লাভৰ অধিকাৰী হয় সহৃদয় সামাজিক অৰ্থাৎ দৰ্শক মণ্ডলী। আৰু এই দুই শ্ৰেণীৰ মাজত ত্ৰিশঙ্কুৰ দৰে সংযোগ সেঁতু ৰচনা কৰি চলিছে অভিনয় শিল্পীয়ে। নাট্যকাৰে চৰিত্ৰৰ অনুকৰণ কৰে। এই অনুকৰণ বিদ্যাতো তেওঁক শিক্ষাদান কৰে নাট্যাচাৰ্য্যই। স্পষ্ট দেখা গৈছে যে নাট্য প্ৰযোজনাৰ ক্ষেত্ৰত সূত্ৰধাৰৰ ওপৰত যি দায়িত্বৰ কথা প্ৰচীন ভাৰতীয় আলঙ্কাৰিক সকলে স্বীকাৰ

কৰিছে, অভিনয় শিল্পীৰ ক্ষেত্ৰত কিন্তু সেই দায়িত্বৰ কথা জোৰ দি উল্লেখ কৰা নাই। অভিনয় শিল্পীসকল হ'ল নাটকীয় চৰিত্ৰৰ অৰ্থাৎ অনুকাৰ্য্যৰ অনুকৰ্ত্তা মাত্ৰ । কেৱল মাত্ৰ অনুকৰণ কৰাই তেওঁলোকৰ কাম। নাটকৰ ৰসবস্তুৰ ক্ষেত্ৰত মূৰ ঘমোৱাৰ তেওঁলোকৰ কোনো প্ৰয়োজন নাই। কিয়নো নাটকৰ ৰসসম্পদ নিহিত আছে হয় অনুকাৰ্য চৰিত্ৰবোৰৰ মাজত, নাইবা 'ভোক্তা সামাজিক'ৰ মাজত। অন্ততঃ নাট্য সাহিত্যৰ ৰস নিষ্পত্তিৰ আলোচনাত 'লোল্লটাচাৰ্য্য' আৰু 'শঙ্কু'কে এই ধৰণৰ বাদানুবাদত প্ৰবৃত্ত হৈছিল বুলি জনা যায়।

নাটকত ৰসৰ প্ৰকৃত আশ্ৰয়কোষ, এই সম্পৰ্কে আলোচনা কৰিবলৈ গৈ ভট্টলোল্লটাচাৰ্য্যই অনুকাৰ্য্য চৰিত্ৰকেই প্ৰাধান্য দিছে। আৰু এই সম্পৰ্কে তেওঁ যি বিস্তাৰিত ব্যাখ্যা দাঙি ধৰিছে অলঙ্কাৰ শাস্ত্ৰত ই 'উৎপত্তিবাদ' বুলি অভিহিত। লোল্লটাচাৰ্য্যৰ এই মত কিন্তু সকলোৱে মানি লোৱা নাই। বিশেষকৈ 'ভট্ট শঙ্কুকে' লোল্লটাচাৰ্য্যৰ বিপৰীত মতকে পোষণ কৰা আমি দেখিবলৈ পাওঁ। তেওঁৰ মতে নাট্যৰস অনুকাৰ্য্য বা অনুকৰ্ত্তাত নাই—ৰসোদ্বোধন হয় সহৃদয় সামাজিকৰ হৃদয়ত। এযাই অনুমিতিবাদ।

"চৰ্বনা চ সামাজিকানায়, ইতি তেবে ৰস ইতি ব্যৱহাৰ ঃ" ।

বৰ্ত্তমান প্ৰসঙ্গত এই অনুমিতিবাদ আৰু উৎপত্তিবাদ সম্পৰ্কে বিস্তাৰিত আলোচনা আমি নকৰো, কিন্তু এইটো স্পষ্ট বুজা গৈছে যে নাটকৰ ৰস অনুকাৰ্য্য চৰিত্ৰতেই থাকক নাইবা ভোক্তা সামাজিকতেই থাকক, নটৰ কাম কেৱলমাত্ৰ অনুকৰণ কৰাৰ বাহিৰে আন একো নহয়। এইখিনিতে প্ৰশ্ন উঠিব পাৰে যে অভিনয় শিল্পী যদি কেৱলমাত্ৰ অনুকৰ্ত্তাই হয়, তেনেহ'লে ৰসচৰ্বনৰ ক্ষেত্ৰত তেওঁ সম্পূৰ্ণভাৱেই নিস্পৃহ নেকি ? এই প্ৰশ্ন উত্থাপিতো হৈছে আৰু আমাৰ অলঙ্কাৰ শাস্ত্ৰই ইয়াৰ উত্তৰো দিছে। অলঙ্কাৰ শাস্ত্ৰকাৰৰ মতে ৰসচৰ্বনা নটৰ পক্ষেও স্বাভাৱিক আৰু যিহেতু তেওঁলোকো মানুহ, অনুকাৰ্য চৰিত্ৰৰ সুষ্ঠ-অনুকৰণত সামাজিক মানসত ৰসোদ্বোধন কৰে, সেইবাবে মাজে মাজে তেওঁলোকৰ হৃদয়তো অমৃতময় ৰস উপলব্ধিৰ কাৰণ ঘটিব পাৰে। কিয়নো আলঙ্কাৰিক ভাষাত ক'বলৈ গ'লে—

"ন চ নটস্য ৰসো ন ভৱতীত্যেকান্তঃ । পণ্য স্ত্ৰিয়োহিধনলোভেন পৰৰত্যৰ্থং ৰতাদি বিপঞ্চয়ন্ত্যয়ঃ কদাচিৎ স্বয়মপি পৰাৰং ৰতিমনুভৱন্তি। গায়কাশ্চ পৰং ৰঞ্জয়ন্তঃ কদাচিৎ স্বৰমপি ৰজ্যন্তে । এবং নটহোপি ৰামাদিগতং

বিপ্রলম্ভাদ্যনুকুর্বানঃ কদাচিৎ স্বয়মপি তন্ময়ীভাবমুপষাত্যেবেতি তদগতা অপি ৰোমাঞ্চাদয়স্তত্ৰ ৰসং গময়েয়ুৰেব"। অৰ্থাৎ নটৰ পক্ষেও যে ৰসানুভূতিৰ সম্ভাব্যতা একেবাৰে নাই এনে নহয়। কিয়নো বাৰবণিতাও অৰ্থৰ লোভত পৰি পথিকৰ মনোৰঞ্জনত প্ৰবৃত্ত হ'লেও, সেই পথিককেই কোনো কোনো ক্ষেত্ৰত হৃদয় দান কৰিছে—ইয়াকো দেখা যায়। যি গায়ক তেওঁ গান গাই শ্ৰোতাৰ মনোৰঞ্জন কৰিলেও সময়ে সময়ে নিজৰ অজ্ঞাতসাৰেই 'ৰাগপৰবশ' হৈ উঠে। গতিকে নটে ৰামদিগত বিপ্ৰলম্ভৰ অনুসৰণ কৰি তেওঁ যে কোন ক্ষণত, কোন মুহূৰ্ত্তত তন্ময় হৈ তদগতচিত্ত নহ'ব, এনে কোনো কথা নাই।

অৱশ্যে তেনে সৌভাগ্য খুব কম সংখ্যক নটৰ ভাগ্যতহে ঘটে, আৰু সেয়ে সচৰাচৰ হৈ থাকিব লাগিলে সামাজিকৰ ৰসচৰ্বনাত ব্যাঘাত ঘটিব পাৰে। গতিকে নটৰ পক্ষে নিৰস্ত থকাই উচিত। তেওঁৰ ক্ষেত্ৰ অনুকৰণৰ মাজতেই সীমাবদ্ধ। অন্ততঃ সেয়া হোৱাতো বাঞ্ছনীয় বুলি ভাৰতীয় আলঙ্কাৰিক সকলে স্বীকাৰ কৰিছে।

দ্বিতীয়তে নাট্যকলা বিষয়টো মূলতঃ মনোৰঞ্জনৰ কাৰণে, যদিও চিত্তৰঞ্জনৰ উপৰিও ইয়াৰ আৰু অন্যান্য উদ্দেশ্য আছে। এই অনুৰঞ্জনৰ ক্ষেত্ৰটো সীমাবদ্ধ আছিল ৰজা-মহাৰজা বা তেওঁলোকৰ আশ্ৰিত কিছুমান ৰাজপুৰুষৰ মাজত। কোৱা বাহুল্য মাথোন, আলঙ্কাৰিক বৰ্ণিত সহৃদয় সামাজিক আছিল সেইসকল ৰাজকৃপাভিষিক্ত ভাগ্যবানৰ দল, যাৰ লগত জনসাধাৰণৰ কোনো সম্পৰ্ক নাছিল। সমাজৰ উচ্চ আৰু অভিজাত শ্ৰেণীৰ এইসকল ব্যক্তিয়ে নাট্যাভিনয় দৰ্শন কৰি পুলকিতচিত্ত হ'লেও অভিনয় কলাত প্ৰত্যেক্ষভাবে অংশ গ্ৰহণ নকৰিছিল। তাৰ বাবে প্ৰয়োজন হৈছিল সাধাৰণ মানুহৰ। নাট্যাচাৰ্য্য বা সূত্ৰধাৰ সম্ভৱতঃ অভিজাত শ্ৰেণীৰ অন্তৰ্ভুক্ত আছিল আৰু সাধাৰণ মানুহৰ নাটকীয় চৰিত্ৰৰ অনুকৰণীয় দিশবোৰ ভালদৰে শিক্ষা দি তেওঁ নটসকলক অভিনয়ৰ উপযুক্ত কৰি গঢ়ি তুলিছিল। স্বাভাৱিক ভাবেই এইসকল নাট্য শিল্পী আছিল দৈনন্দিন জীৱনত অপাংক্তেয়।

তৃতীয়তে, প্ৰাচীন ভাৰতত নাৰী চৰিত্ৰসমূহ খুব সম্ভৱ নাৰীৰ দ্বাৰাই অভিনীত হৈছিল। (১) সমাজত তেতিয়াও নাৰী অৱৰোধৰ প্ৰথা কঠোৰ হোৱা নাছিল। (২) বসন্ত, ৰতি ইত্যাদি নানা উৎসৱ উপলক্ষে অভিজাত মহিলাসকলেও প্ৰত্যক্ষভাবে অংশ গ্ৰহণ কৰিছিল। (৩) সমাজত বাৰবিলাসিনী

সকলৰ প্ৰতিপত্তি আছিল অসাধাৰণ। ইয়াৰ উপৰিও দেৱ মন্দিৰত যে সেৱাদাসী প্ৰথা আছিল আৰু তেওঁলোক যে নৃত্য পটিয়সী আছিল এই কথা কাৰো অবিদিত নহয়। ৰমনীসকলৰ এনে অবাধ গতিবিধি যেতিয়া সমাজত প্ৰচলিত আছিল তেতিয়া নাটকৰ নাৰী চৰিত্ৰ যে নাৰীৰ দ্বাৰাই অভিনীত হ'ব ইয়াত আচৰিত হ'বলগীয়া বোধকৰো একো নাই।

এইসকল ৰমনী নিশ্চয় 'পট্টমহাদেৱী' নাছিল। নৰ্ত্তকী আৰু বাৰবণিতা সকলকেই খুব সম্ভৱতঃ অভিনয়ৰ কামত নিযুক্ত কৰা হৈছিল। অনুমান হয় সমাজৰ নিম্নস্তৰৰ পৰা অভিনয় কাৰ্য্যৰ বাবে নট-নটী সংগ্ৰহ কৰা হৈছিল বুলিয়েই নাট্যশাস্ত্ৰকাৰে সূত্ৰধাৰ নাইবা নাট্যাচাৰ্য্যৰ তুলনাত নাট্যশিল্পীৰ সামাজিক মান অনুন্নত কৰি ৰাখিছিল।

অভিনেতা-অভিনেত্ৰী সকলৰ জীৱনত এই ভাগ্য বিড়ম্বনা কেৱলমাত্ৰ প্ৰাচীন ভাৰততেই নহয়, সেই ঐতিহ্য বহন কৰি আধুনিক যুগৰ প্ৰথম দ্বিতীয় আনকি তৃতীয় দৰ্শক পৰ্য্যন্ত তাৰ টৌ আহি পাইছিল। আমি তাকেই দেখিবলৈ পাওঁ। সামাজিক সন্মান প্ৰাপ্তি বিংশ শতিকাৰ মধ্য দশক পৰ্য্যন্ত নাট্য শিল্পীসকলৰ ভাগ্যত ঘটা নাছিল। অথচ অভিনয় কলাৰ জনপ্ৰিয়তা বৃদ্ধি পোৱাৰ লগে লগে তেওঁলোকৰ অভিনয় চাই উল্লাসিত হোৱা নাই এনে সামাজিক বোধহয় বিৰল।

আমাৰ অনুমান হয় ভাৰতৰ সমাজ ব্যৱস্থাই ইয়াৰ বাবে দায়ী। হিন্দু যুগৰ গৌৰবোজ্জ্বল অধ্যায়ৰ সমাপ্তিৰ পিচত দেশ যেতিয়া বিদেশী শক্তিৰ পদানত হ'ল, তেতিয়া সেই বিধৰ্মীৰ কৰাল গ্ৰাসৰ পৰা হিন্দু ধৰ্মক ৰক্ষা কৰিবৰ বাবে সামাজিক অনুশাসন ক্ৰমে কঠোৰ হ'বলৈ ধৰিলে। ৰক্ষণশীল সমাজে মানুহৰ সামান্যতম ত্ৰুটি বা পদচ্যুতিকো তেতিয়া আৰু ক্ষমাৰ চকুৰে দেখিব নোৱাৰিলে। ইছলাম ধৰ্মৰ প্ৰভাব আৰু প্ৰতিক্ৰিয়া হিচাপে নাৰীসমাজত সৃষ্টি হ'ল কঠোৰ অবৰোধ প্ৰথা। ইয়াৰ উপৰিও ফচী শিক্ষাৰে শিক্ষিত সমাজত অভিনয় কলাৰ প্ৰতি সামান্য বিৰূপ ভাব গঢ়ি উঠিল। কিয়নো নৱাগত ইছলাম ধৰ্মই নাট্যকলাৰ পৰিপোষণ কৰা নাছিল।

এইবোৰ নানান কাৰণত দেশত যেতিয়া অভিনয় কলাৰ অগ্ৰসৰতা ব্যাহত হ'ল তেতিয়া স্বাভাৱিকতে যি সকলে অভিনয় কৰিছিল, বিশেষকৈ অবৰোধ ভাঙি যি সকল নাৰী জীৱনৰ কোনো কোনো অপৰাধৰ বাবে সমাজ চ্যুত হ'ল, তেওঁলোকৰ লগত সামাজিক সকলে কোনো যোগ সম্পৰ্কই ৰক্ষা নকৰিলে।

উনবিংশ শতাব্দীত যেতিয়া নতুনকৈ নাট্যকলাৰ অগ্ৰগতি আৰম্ভ হ'ল, তেতিয়া পোন প্ৰথম এই সকল সাহসী তিৰোতাই অভিনেত্ৰী হ'বলৈ আগবাঢ়ি আহিল। বিশেষকৈ চুবুৰীয়া বঙ্গীয় নাট্য ইতিহাসত এই সময়ত এওঁলোকৰ অৱদানেই আমি দেখিবলৈ পাওঁ। ইয়াৰ কাৰণ এয়ে যে সম্ভ্ৰান্ত শ্ৰেণীৰ মহিলাসকলে অবৰোধ ভাঙি অভিনয় কৰিব এনে কথা চিন্তা কৰাও বাতুলতা আছিল।

আগতে কৈ অহা হৈছে যে যদিও অসমত অঙ্কীয়া নাট ভাওনাৰহে প্ৰচলন আছিল, দৰাচলতে ই নাট্যকলাৰ সূত্ৰপাত নহয়। নাটকৰ প্ৰবেশ বঙালী নাট্যাভিনয়ৰ মাধ্যমতহে, অৰ্থাৎ কলিকতাৰ মঞ্চ আন্দোলনৰ পথেদি অসমলৈ নাট্যাভিনয়ৰ অনুপ্ৰবেশ ঘটিছে।

ধীৰে ধীৰে যুগৰ পৰিবৰ্ত্তন ঘটিল। স্বাধীনতা লাভৰ পিচত আমাৰ ৰাষ্ট্ৰই সমাজতান্ত্ৰিক পদ্ধতিত সামাজিক পুনৰ্বিন্যাসৰ পথত অগ্ৰসৰ হোৱাৰ সংকল্প ল'লে। সামাজিক আৰু ৰাজনৈতিক পট পৰিবৰ্ত্তনৰ লগে লগে আমাৰ দৃষ্টি-ভঙ্গীৰো পৰিবৰ্ত্তন হ'বলৈ ধৰিলে। অভিনয় শিল্প কেৱলমাত্ৰ চিত্তৰঞ্জনী নহৈ লোকশিল্পৰ বাহন বুলিও সৰ্বজন স্বীকৃত হ'ল। নতুন যুগৰ নতুন পোহৰে অভিনয় শিল্পী সমাজক আলোকিত কৰি তুলিলে। বঙ্গৰ শম্ভুমিত্ৰ, তৃপ্তি মিত্ৰ, উৎপল দত্ত, গিৰিশ বাবু, অসমৰ ব্ৰজ শৰ্ম্মা, ফণী শৰ্ম্মা, বিষ্ণুৰাভা প্ৰমুখ্যে নাট্যতপস্বী সকলৰ অক্লান্ত তপস্যাৰ ফলত আজি নাট্য আন্দোলনৰ ধাৰা পৰিপূৰ্ণ সাৰ্থকতাৰ পথত অগ্ৰসৰ হ'ব পাৰিছে।

অভিনয় শিল্প কঠোৰ সাধনা আৰু নিষ্ঠাসাপেক্ষ বুলি স্বীকৃত হোৱাৰ লগে লগে সমাজৰ অভিজাত শ্ৰেণীৰ নৰ-নাৰী অভিনয় কলাৰ উন্নতি সাধনত আগবাঢ়ি আহিল। শিক্ষিতা, ৰুচিবান মহিলাসকলেও গৌৰবেৰে অভিনয় কৰিবলৈ ল'লে। বহু যুগৰ অবহেলা আৰু অশ্ৰদ্ধাৰ অভিশাপ ধীৰে ধীৰে অপসাৰিত হ'ব ধৰিলে অভিনয় শিল্পীৰ জীবনৰ পৰা। গতিকে আজি আৰু প্ৰচীন ভাৰতত অভিনয় শিল্পীৰ স্থান সমাজৰ ক'ত আছিল বা কিয় আছিল সেই কথা বিচাৰ কৰি লাভ নাই। বৰং তেওঁলোকে নতুনকৈ অভিনেতা জীবনৰ দায়িত্ব পালন সম্পৰ্কে সচেতন হোৱাৰ দিন আহি পৰিছে। কিয়নো যুগ পৰিবেশৰ অগ্ৰগতিৰ লগে লগে মানুহৰ জীবন দৃষ্টি যিমানেই পৰিবৰ্ত্তিত হৈছে—অভিনয়ৰ সংজ্ঞা সিমানেই স্পষ্ট হৈ পৰিছে আমাৰ ওচৰত। আজিৰ অভিনয় শিল্পীয়ে কোনো কাৰণতেই পাহৰি গ'লে নচলিব যে অভিনয় কলা হ'ল এটা জাতিৰ কৃষ্টি আৰু সংস্কৃতিৰ পৰিচায়ক "A nation is known by its theatre".

অভিনেতা আৰু অনুকৰ্ত্তা

অভিনেতাক প্ৰচীন ভাৰতীয় আলঙ্কাৰিক সকলে 'অনুকৰ্ত্তা' বুলি বৰ্ণনা কৰিছে। কিয়নো তেওঁলোকে নাটকীয় চৰিত্ৰৰ ভাব চিন্তা, চাল-চলন অনুকৰণ কৰে। সহৃদয় সামাজিক চিত্তত ৰসৰ উদ্বোধন কৰে। অভিনেতাৰ দায়িত্ব সম্পৰ্কে আলোচনাত এই 'অনুকৰণ' শব্দটিৰ ব্যাখ্যা বিশেষভাবে প্ৰয়োজন।

সাধাৰণভাবে অনুকৰণ অৰ্থত আমি 'নকল' কৰাটোকে বুজো। গতিকে এজন অভিনেতাক যেতিয়া আমি অনুকাৰ্য্য চৰিত্ৰৰ 'অনুকৰ্ত্তা' বুলি কওঁ তেতিয়া বুজিব লাগিব যে তেওঁ নাটকীয় চৰিত্ৰৰ নকলকাৰী। কিন্তু তেওঁ কি 'নকল' কৰিব ? প্ৰত্যেক মানুহৰ শিক্ষা-দীক্ষা, বোধশক্তিৰ তাৰতম্য আছে। তেওঁলোকৰ দৈহিক খৰ্বতা, দীৰ্ঘতা, স্বাস্থ্য, অস্বাস্থ্য, বলিষ্ঠতা, পঙ্গুতা আছে। আৰু এই সকলোবোৰৰ মিশ্ৰিত প্ৰতিক্ৰিয়াৰ ফলত এপিনে যেনেকৈ তেওঁলোকৰ আচাৰ-ব্যৱহাৰ, চলন-ফুৰণ, উঠা-বহাৰ পাৰ্থক্য ঘটে ঠিক তেনেকৈ মনৰ আবেগ-অনুভূতি, ধ্যান-ধাৰণা আৰু মানসিক প্ৰসাৰতাৰ তাৰতম্য পৰিলক্ষিত হয়। পাহৰি গ'লে নচলিব যে সমাজৰ বিভিন্ন স্তৰৰ এনেবোৰ বিভিন্ন বিচিত্ৰ মানুহৰ জীৱনেই নাটকৰ উপজীব্য। কিয়নো ভৰতমুনীৰ মতে —

"লোকবৃত্তানুকৰণং নাট্যমেতদ্ ভৱিষ্যতি"। অৰ্থাৎ লোকবৃত্তিৰ অনুকৰণেই নাটক।

লোকবৃত্ত বিপুল আৰু বৈচিত্ৰময়। এই বিপুল লোকবৃত্তই হ'ল এজন অভিনয় শিল্পীৰ অনুকৰণীয় বিষয়। গতিকে এই 'অনুকৰণ' কেৱল মাত্ৰ 'নকল' অৰ্থত প্ৰয়োগ কৰা উচিত নহয়। লোক চৰিত্ৰৰ বহিৰঙ্গৰ অভিব্যক্তি নকল কৰাটো হ'ল— 'কেৰিকেচাৰ' মাত্ৰ। তাকে কৰি সাময়িক ভাবে স্থূল হাস্যৰসৰ সৃষ্টি কৰি জনতাৰ দৃষ্টি আকৰ্ষণ কৰিব পৰা গ'লেও তাত মানৱ চৰিত্ৰৰ প্ৰকৃত স্বৰূপ প্ৰতিফলন কৰা সম্ভৱ নহয়। মানৱ চৰিত্ৰৰ বহিৰঙ্গ আৰু অন্তৰঙ্গ সত্বাৰ সমন্বয়ৰ ফলতেই একোটা চৰিত্ৰই পূৰ্ণাঙ্গ ৰূপ লাভ কৰে। গতিকে অভিনেতাৰ কাম হ'ল নাটকত যিবোৰ চৰিত্ৰৰ সৃষ্টি কৰা হৈছে সেইবোৰৰ বহিৰঙ্গ আৰু অন্তৰঙ্গ সত্বাটোৰ সম্যক বিশ্লেষণ কৰি, সংশ্লিষ্ট কাৰণত সেইবোৰ চৰিত্ৰৰ যি বাহ্যিক অভিব্যক্তি সম্ভৱ, ঠিক তাকেই অনুকৰণ কৰা। এই কৰ্ম্ম যে সহজসাধ্য নহয় এনেকি সকলোৰে সাধ্যায়ত্বও নহয় এই কথা কোৱাই বাহুল্য। অভিনয় শিল্পীৰ

কাম কি, এই প্ৰশ্নৰ উত্তৰত তেনেহ্লে আমি ক'ব পাৰো যে নাট্যকাৰৰ জীৱন মন্থনজাত ৰসস্বৰূপ যিবোৰ চৰিত্ৰৰ সৃষ্টি, সেইবিলাকেই যদি এজন অভিনয় শিল্পী (নট)ৰ অনুকৰণীয় হয়— তেনেহ্লে বাস্তৱজগত ধ্যান-ধাৰণা, বিচিত্ৰ লোক চৰিত্ৰ, তেওঁলোকৰ শিক্ষা-সংস্কৃতি আৰু মানসিক স্তৰবিন্যাসৰ তাৰতম্য অনুসৰি তেওঁলোকৰ জীৱনবোধ সুখ-দুখ, আবেগ-অনুভূতিৰ বিচিত্ৰ প্ৰকাশ সম্পৰ্কে এজন অভিনয় শিল্পী সম্যকৰূপে অৱহিত হ'ব লাগিব। নাট্যকাৰে যিবোৰ চৰিত্ৰ সৃষ্টি কৰিছে অভিব্যক্তিৰ সাহায্যত সেইবোৰকে বাঙ্ময় কৰি তোলাতেই নিহিত হৈ আছে এজন অভিনয় শিল্পীৰ সাৰ্থকতা। গতিকে অভিনয় কেৱলমাত্ৰ লোকচৰিত্ৰৰ অন্ধ অনুকৰণেই নহয়। তাক সাৰ্থক কৰি তুলিবলৈ হ'লে অভিনয় শিল্পীৰ পক্ষে সুশিক্ষিত, ৰুচিবান আৰু সংবেদনশীল মানস আৰু পৰিশীলিত বোধৰ অধিকাৰী হোৱাটো একান্তই প্ৰয়োজনীয়। অভিনয় শিল্পীৰ জীৱনত-এই গুৰুদায়িত্বৰ কথা স্মৰণ কৰি বিখ্যাত চোভিয়েট শিল্পী চেৰকাচভে কৈছে ঃ

"To master the role and fully understand the character one is to play, is no easy task. One must know people, have a good store of life's experience and a mature world outlook — in other words, one must know life.'

অৰ্থাৎ কোনো চৰিত্ৰকে সম্যকভাবে আয়ত্ব কৰা সহজসাধ্য নহয়। এই কাম যিয়ে কৰিব অৰ্থাৎ অভিনয় শিল্পীজনৰ লোকচৰিত্ৰ সম্পৰ্কে পুঙ্খানুপুঙ্খ জ্ঞান, জীৱন সম্বন্ধে সুপ্ৰচুৰ অভিজ্ঞতা আৰু পৰিপূৰ্ণ ধ্যান-ধাৰণা থকা একান্ত প্ৰয়োজনীয়। এক কথাত জীৱনক বহু বৈচিত্ৰময় colour আৰু shade ৰ যোগেদি সম্পূৰ্ণৰূপে জনা আৰু আয়ত্ব কৰাটোৱেই হ'ল এজন অভিনেতাৰ প্ৰাথমিক দায়িত্ব। কিয়নো এজন অভিনেতা যদি মানব চৰিত্ৰৰ এই বিচিত্ৰ জীৱন ছন্দৰ মূল কাৰণ আৰু তাৰ ঘনীভূত প্ৰকাশৰীতি সম্পৰ্কে যথোচিত পৰিমানে অৱহিত নেথাকে তেনেহ্লে তেওঁৰ উদ্দেশ্য যে ব্যৰ্থ হ'বই এই কথা সুনিশ্চিত।

গতিকে আমি মানি ল'ব পাৰো যে অভিনয় কলা সম্পৰ্কে নাট্যশাস্ত্ৰকাৰ সকলে ব্যৱহাৰ কৰা অনুকৰণ শব্দ লৌকিক অৰ্থত নকল কৰা নহয়। কিয়নো মাত্ৰ কিছুমান বাহ্যিক প্ৰবৃত্তিৰ অনুকৰণ কৰিলেই সুভিনেতা হ'ব পৰা নাযায়। বিখ্যাত অভিনেতা আৰু প্ৰযোজক 'ষ্টানিস্লাভস্কি'ৰ মতে অভিনয় হ'ল প্ৰকৃত

সৃষ্টিশীল শিল্প, অভিনেতাৰ অন্তৰৰ ধ্যান-ধাৰণাৰ গভীৰতাৰ পৰাই ইয়াৰ জন্ম। অভিনয় শিল্পৰ মূলত মঞ্চৰ যান্ত্রিক কলা-কৌশলৰ চমক নাই, ইয়াৰ মূল প্রেৰণা হ'ল শিল্পীৰ আন্তৰিক আবেগ আৰু তাকে ৰূপায়িত কৰাৰ দুৰ্বাৰ আকাঙ্খ্যা।

কোৱা বাহুল্য যে অভিনয় কলা সম্পর্কে আধুনিক কালৰ এইবোৰ মতামতে অভিনয় শিল্পীসকলৰ দায়-দায়িত্বৰ কথাটোকেই আমাক বেছিকৈ মনত পেলাই দিয়ে। ধেমালিৰ চলতে নাইবা কেৱলমাত্র ব্যক্তিগত আমোদ আহ্লাদৰ কাৰণে অভিনেতা হ'বলৈ গ'লে—সঁচা শিল্পীৰ জন্ম কোনোদিনেই সম্ভৱ নহয়। ইয়াৰ বাবে লাগিব সাধনা, লাগিব নিষ্ঠা। সুগভীৰ অধ্যৱসায় আৰু সুকঠোৰ তপস্যাই হ'ল সমস্ত সৃষ্টিৰ মূলীভূত কাৰণ যি সাহিত্যৰ ক্ষেত্ৰতেই হওক, সঙ্গীততেই হওক নাইবা অভিনয় ক্ষেত্ৰতেই হওক সকলোতে এই কথা প্রযোজ্য। অভিনয় কলা সম্পর্কে যি 'লোকবৃত্তৰ অনুসৰণ' কথাষাৰ ব্যৱহাৰ কৰা হ'ল তাৰে স্বৰূপ বিশ্লেষণৰ চেষ্টা কৰা যাওক। লোকবৃত্তৰ অনুকৰণ অৰ্থত মানুহৰ বাহ্যিক আচাৰ-ব্যৱহাৰেই কেৱল নহয়— তাৰ শিক্ষা-দীক্ষা, ৰুচি, সংস্কৃতিৰ পৰিপ্ৰেক্ষিতত তাৰ অন্তৰ প্ৰৱণতাখিনিও এজন অভিনেতাৰ পক্ষে আয়ত্ব কৰা প্রয়োজন। কিন্তু কি ধৰণে সেইটো তেওঁ আয়ত্ব কৰিব এই প্রশ্ন স্বাভাৱিকতে আহি পৰে। উত্তৰত ক'বলগীয়া হয়—দৰ্শন অৰ্থাৎ Observation যেই হ'ল এই অভিজ্ঞতা অৰ্জনৰ প্রথম সোপান। ৰূপদক্ষ শিল্পী হ'বলৈ গ'লে এজন অভিনেতাই লক্ষ্য কৰিব লাগিব বিভিন্ন শ্রেণী আৰু সম্প্রদায়ৰ মানুহ, তেওঁলোকৰ আচাৰ-ব্যৱহাৰ, তেওঁলোকৰ শিক্ষা-দীক্ষা, সংস্কৃতি, তেওঁলোকৰ কথা কোৱাৰ ভঙ্গী, তেওঁলোকৰ চলন-ফুৰণ, উঠা-বহাৰ বৈশিষ্ট, এই সকলোবোৰ তন্ন তন্নকৈ দেখাই হ'ল এজন অভিনেতাৰ লোকচৰিত্ৰ সম্পৰ্কত অভিজ্ঞতা অৰ্জনৰ দ্বিতীয় সোপান। এই বিশেষভাবে দেখাৰ মাধ্যমতেই অভিনেতাৰ অভিজ্ঞতাৰ জোলোঙা পুৰ্ণ হৈ উঠে-তেওঁ ধীৰে ধীৰে ৰূপদক্ষ শিল্পীত পৰিণত হয়।

অভিনয় শিল্পীৰ মনটো হোৱা উচিত 'চিচ্‌মোগ্রাফ ' বা 'ভূকম্প মাপন যন্ত্র'ৰ দৰে। ভূপৃষ্ঠৰ য'ত যিমান সূক্ষ্ম কম্পন অনুভূত হওক নহওক—চিচ্‌মোগ্রাফৰ কঁাটাত সি ধৰা পৰিবই। ঠিক তেনেকৈ মানব চৰিত্রৰ সুক্ষ্মাতি সূক্ষ্ম বৈশিষ্ট্যবোৰে যদি অভিনয় শিল্পীৰ মনত আন্দোলন নজগায় তেনেহ'লে ই তেওঁৰ ওচৰত

অজ্ঞাত হৈ থাকিব। অভিনয় শিল্পীৰ মন এই যন্ত্ৰৰ দৰে সদা সৰ্বদা সজাগ থাকিব লাগিব—যাতে চলমান জীৱন ছন্দৰ সুক্ষ্মতি সূক্ষ্ম স্পন্দনকো চুম্বকৰ দৰে সদায় আকৰ্ষণ কৰিবৰলৈ সমৰ্থ হয়। কিয়নো নাট্যকাৰে তেওঁৰ শিল্প কলাত যিবোৰ চৰিত্ৰৰ সৃষ্টি কৰে আৰু যিবোৰকেই এজন অভিনেতাই ৰূপদান কৰি সঞ্জীৱিত কৰে, সেইবোৰ চলমান জীৱনৰ এই ছন্দ স্পন্দনৰ পৰাই উপজাত।

এইটো স্পষ্ট বুজা গ'ল যে ই মননৰ কথা। দৰ্শনৰ সৈতে এই মননৰ বিষয়টোও ওতঃপ্ৰোতঃভাবে জড়িত। কিয়নো কোনো দেখাই সম্পূৰ্ণ বা সাৰ্থক হ'ব নোৱাৰে যদিহে তাৰ পিচত নাথাকে এক শিক্ষিত আৰু সংবেদনশীল মানস। বিতৃষ্ণা আৰু অবিদ্যা সাৰ্থক অন্বেষাৰ পথত চিৰদিনেই বিঘিনিৰ সৃষ্টি কৰে। কোনো বিষয়ৰ প্ৰতি আন্তৰিক বিতৃষ্ণা থাকিলে অভিনয় শিল্পীৰ পক্ষে সাধনা সিদ্ধ হোৱা যিমান কঠিন, তেনেকৈ সংবেদনশীলতাৰ অভাৱ আৰু অপৰিমাৰ্জিত জীৱনবোধো তেওঁৰ সাধনাৰ পথত প্ৰধান অন্তৰায় — নিয়ত প্ৰবাহমান জীৱন ছন্দক বিশেষৰূপে দেখা আৰু সম্যক উপলব্ধি কৰাৰ বাবে প্ৰবাহমান সংবেদনশীল মানস প্ৰক্ৰিয়াৰ। তেওঁ যি দেখিব তাৰ প্ৰতি আন্তৰিক সহানুভূতি আৰু শ্ৰদ্ধা নাথাকিলে সেই দেখা সম্পূৰ্ণ হৈ উঠিব নোৱাৰে। কোনো বিষয়ৰ প্ৰতি এজন অভিনয় শিল্পীৰ সেইবাবে ঘৃণা বা বিতৃষ্ণা থাকিলে নচলিব.। ঘৃণা বা বিতৃষ্ণা নহয়— হিংসা-দ্বেষ নাইবা বিৰংসা নহয় — এজন অভিনয় শিল্পী হ'ব লাগিব 'মহাপ্ৰেমিক'।

মনত ৰাখিব লাগিব যে অভিনেতা মানুহ হ'লেও 'ঋষিকল্প মানুহ'। আৰু একমাত্ৰ ঋষিকল্প মানুহৰ পক্ষেহে অভিনয় কলাত সিদ্ধি লাভ কৰা সম্ভৱ। আমাৰ কথাৰ অৰ্থ এয়েই নহয় যে ঋষি নহ'লে অভিনয় শিল্পী হ'ব নোৱাৰে। বৰং বাস্তৱ ক্ষেত্ৰত ইয়াৰ বিপৰীতটোৱেই বেছিভাগ আমাৰ চকুত পৰে। ব্যক্তিগত জীৱনত সন্তোষজনক গতি-বিধি আচৰণ নকৰা লোকেও অভিনয় জগত মাতোৱাৰা কৰি ৰখা নাই বা ৰাখিব নোৱাৰে এই কথা সম্পূৰ্ণ সত্য নহয়। কিন্তু এই আচৰণ যে অভিনয় জীৱনৰ পক্ষে বাধাৰ সৃষ্টিকাৰী এইকথা এশবাৰ সত্য। কিয়নো পৰিশুদ্ধ জীৱন যদি কোনোবাই পালন নকৰে তেনেহ'লে সহজাত বৃত্তি আৰু প্ৰতিভাৰ বলত অভিনয় ক্ষেত্ৰত সাফল্যৰ পথত কিছুদূৰ অগ্ৰসৰ হ'লেও অসম জীৱনযাত্ৰাৰ অভিশাপবোৰ এদিন অভিনেতাৰ শুদ্ধ মানসত আচ্ছন্ন কৰি পেলাব পাৰে। আৰু সেই ক্ষেত্ৰত তেওঁৰ জীৱন দৃষ্টিৰে ক্ৰমশঃ

কোনো এক অভিশপ্ত প্ৰত্যুষত হয়তো অভিনয় শিল্পীজনে দেখিব যে তেওঁৰ পূৰ্বৰ শক্তি আৰু নাই। যি তেওঁ কৰিব বা কৰিব পাৰিব বুলি এদিন মনত ধাৰণা হৈছিল-সেই শক্তি তেওঁ হেৰাই পেলাইছে। শিল্পী জীৱনৰ ব্যৰ্থতাৰ এই নিদাৰুন জ্বালাই তেওঁক দিনে নিশাই পুৰি মাৰিব। এটা উন্মাদ আকাঙ্খ্যাই তেওঁক তিলতিলকৈ সাধনৰ পথৰপৰা বিচ্যুত কৰি পৰিণামত আত্মম্ভৰী চিনিকলৈ ৰূপান্তৰিত কৰিব। নিজৰ সৈতে নিজেই যুদ্ধ কৰি কৰি সেই শিল্পী এদিন হেৰাই যাব। সমাপ্ত হ'ব এক প্ৰচণ্ড সম্ভাৱনাৰ। সেইবাবে কোৱা হৈছে যে সকলোৰে মূলত লাগিব পৰিশুদ্ধ মন। ঋষিসকলৰ মন সকলো সংস্কাৰ, বিদ্বেষ আৰু বিৰাগৰ উৰ্দ্ধত। সংসাৰ সম্পৰ্কে বিৰাগী নহৈয়ো এই ঋষিকল্প মানস ঐশ্চৰ্য্যৰ যিজন অধিকাৰী, তেৱেঁই অভিনেতা জীৱনৰ সাৰ্থকতাৰ পথ বিচাৰি পায় বুলি আমাৰ দৃঢ় বিশ্বাস। মনত ৰাখিব লাগিব যে এজন শিল্পী শিশু, আকৌ ঋষি, তেৱেঁই ভগবান। প্ৰজাপতি ব্ৰহ্মাৰ যোগ্য প্ৰতিস্পৰ্ধী।

কথাষাৰ অলপ বঢ়াই কোৱা যেন লাগিব পাৰে। এজন অভিনয় শিল্পী-যিজনে নাট্যকাৰে সৃষ্টি কৰা চৰিত্ৰ এটি ৰূপ দিব, তেওঁ লিখা সংলাপ মুখস্থ কৰি সৃষ্ট চৰিত্ৰবোৰ ফুটাই তুলিব, তেওঁৰ সম্পৰ্কে এই ধৰণৰ দাবী উত্থাপন কৰাটো অতিৰঞ্জনৰ শাৰীত পৰিব বুলি ক'ব পাৰে। কিন্তু পাহৰি গ'লে নহ'ব যে অভিনয় শিল্পীয়ে কেৱল নাট্যকাৰে সৃষ্টি কৰা চৰিত্ৰকে অনুকৰণ নকৰে। তাকেই নতুন ভাবে সৃষ্টি কৰে নিজৰ মনৰ ৰং মিহলি কৰি। আৰু এই সৃষ্টি যিয়েই কৰিব পাৰে তেৱেঁই প্ৰকৃত শিল্পী।

আবেগৰ কথা বাদ দি আকৌ পুৰণি কথালৈ উভতি যোৱা যাওঁক। কৈছিলো সংবেদনশীল মনৰ কথা। এজন অভিনয় শিল্পীৰ যদি মানসিক প্ৰসাৰতা নাথাকে, বিভিন্ন ধৰ্ম আৰু মতাদৰ্শৰ সংঘাতক যদি উপযুক্ত ধৈৰ্য আৰু তিতিক্ষাৰ সৈতে তেওঁ বিচাৰ বিশ্লেষণ কৰিব নোৱাৰে, যদি কোনো অন্ধ ভক্তি বা সংস্কাৰে তেওঁৰ স্বচ্ছ জীৱন দৃষ্টিত অন্তবায় হৈ থিয় দিয়ে, তেনেহ'লে সত্যক প্ৰতিষ্ঠা কৰাৰ শক্তি দূৰতে থাকক তাক আংশিকভাবে উপলব্ধি কৰাও সেইজনা শিল্পীৰ পক্ষে সম্ভৱ নহ'ব। এই সুস্থ জীৱনবোধ তেওঁ কোন পথেৰে আহৰণ কৰিব এই প্ৰসঙ্গৰ আলোচনাত চেৰকাচভে কৈছে ঃ

"Knowledge of life, not abstract knowledge of course, is the basic qualification of an artiste. And it is impossible to

know and understand life, if one does not posses on which an artist can develop his powers of observation, his interest in people, his ability to penetrate the depth of character. It is the World outlook that guides his receptivity, his thoughts, and his creative imagination".

অৰ্থাৎ জীৱনৰ সৈতে ওতঃপ্ৰোতঃভাবে জড়িত নোহোৱাকৈ কেৱলমাত্ৰ বাহিৰৰ পৰা ভুমুকি মাৰি সম্পূৰ্ণভাবে জনা কেতিয়াও সম্ভব নহয়। একোটি চৰিত্ৰৰ যথাৰ্থ বৈশিষ্ট অনুধাবন কৰা কিম্বা সাৰ্থকতাৰে তাকে ৰূপায়িত কৰা অসম্ভব যদিহে জনমানসৰ মাজত তেওঁৰ স্থান ক'ত, কিভাবে জড়িত সেইটো জনা নাথাকে। এই কথা যিয়ে নাটক ৰচনা কৰে তেওঁৰ বাবে যিমান সত্য আৰু যিজনে সেই চৰিত্ৰক সঞ্জীৱিত কৰি তুলিব তেওঁৰ বাবেও ঠিক সমানে সত্য।

ফাকি দি কোনো মহৎ কাৰ্য্য কোনো দিনেই সম্ভব হ'ব নোৱাৰে। যিমানেই শক্তি বা সহজাত প্ৰতিভা নেথাকক লাগিলে, চলমান জীৱনছন্দৰ সৈতে তাল মিলাই যদি কোনো শিল্পীয়ে চলিব নোৱাৰে, যদিহে নাটকৰ চৰিত্ৰত নিজৰ ব্যক্তিত্ব আৰোপ কৰি তাৰ অন্তৰ সত্বা আৰু বহিঃপ্ৰকৃতিক সঙ্কুচিত কৰি নিজৰ ব্যক্তিত্বৰ প্ৰকাশ মাধ্যম কৰি লোৱা নহয়।

আধুনিক কালত অভিনেতাক কেৱলমাত্ৰ অনুকাৰ্য্য চৰিত্ৰৰ অনুকৰ্ত্তা বুলি কৈ দিলেই নচলিব। কিয়নো ৰজা, মহাৰজা অথবা মুনী-ঋষি কিবা দেৱ-দেৱীৰ কাল্পনিক কাহিনী নাইবা কেৱল চিত্ত বিনোদনৰ বাবে আৰু নাটকৰ চিত্ৰ কিম্বা অভিনীত নহয়। আজিৰ সমাজে তেওঁলোকৰ সমস্ত দুখ-বেদনা, আশা-নিৰাশাক লৈ যথাযথ সম্ভ্ৰম আৰু শ্ৰদ্ধাৰে নাটমঞ্চত উপস্থিত হৈছে। তেওঁলোকৰ প্ৰতি যথোচিত শ্ৰদ্ধা আৰু সমবেদনাৰে আজিৰ অভিনয় শিল্পীয়ে সাধনাৰ পথত আগুৱাই যাব লাগিব। গতিকে নাট্যাভিনয়ৰ ক্ষেত্ৰত আজিৰ যুগত অভিনয় শিল্পীৰ দায়িত্বৰ বেলিকা আগতেই অবহিত হোৱা প্ৰয়োজন। বিশেষকৈ অপেশাদাৰ নাট্যগোষ্ঠীবোৰ অধিক সাবধান হোৱা উচিত। কিয়নো নাট্যজগতত প্ৰথম থিয়েটাৰ বা লোকনাট্য, দ্বিতীয় থিয়েটাৰ বা পেশাদাৰ থিয়েটাৰৰ উপৰিও তৃতীয় বা অপেশাদাৰ থিয়েটাৰৰ অস্তিত্ব বৰ্ত্তমান। এওঁলোকেই নাটকৰ ক্ষেত্ৰত নতুন মত আৰু পথৰ পথপ্ৰদৰ্শক । নাটকক লৈ, সেইবোৰৰ প্ৰয়োগ কৌশল আৰু অভিনয় ৰীতিক লৈ সকলোতকৈ আগতে পৰীক্ষা-নিৰীক্ষাত আগুৱাই যায়

এইবোৰ এমেচাৰ নাট্যগোষ্ঠীয়েই, কিয়নো দ্বিতীয় থিয়েটাৰৰ নাট্যব্যৱস্থাৰ অৰ্থকৰী মোহটো তেওঁলোকৰ বাবে প্ৰথম কথা নহয়। নাট্য সাহিত্য আৰু নাট প্ৰয়োজনাৰ শিল্পগত বৈশিষ্ট্যৰ পিনেহে এওঁলোকৰ প্ৰধানতম আকৰ্ষণ।

কিন্তু অব্যৱসায়ীক নাট্যগোষ্ঠীৰ উদ্দেশ্য আৰু মতামত ঘাইকৈ এয়ে হ'লেও বহুক্ষেত্ৰত দেখা যায় আন্তৰিক অৱজ্ঞা আৰু অশ্ৰদ্ধাৰ বাবে তেওঁলোকে অকালতে পথভ্ৰষ্ট নাইবা দিগভ্ৰান্ত হয়। commitment ৰ অভাব এই পথভ্ৰষ্টতাৰ অন্যতম কাৰণ হৈ পৰে। কিছুমানে নাট্যগোষ্ঠী গঠন কৰি অভিনয় কৰিবলৈ আহে সাময়িক আনন্দ লাভৰ বাবে (recreation)। কিছুমানৰ ভিতৰত আকৌ দলগত পৰিচালনাৰ ক্ষেত্ৰত মতানৈক্য নাইবা ক্ষমতা লাভৰ দ্বন্দ-সংঘাতৰ অভিশাপে কিছুমান নাট্যগোষ্ঠীক দূষিত কৰে। কিছুমানৰ মাজত আকৌ অভিনয় শিক্ষাৰ কামনা নাথাকে— থাকে অপৰিপক্ক খ্যাতিৰ বাসনা।

কিন্তু পাহৰিলে নহ'ব যে নাট্য সাধনাৰ ক্ষেত্ৰত এনেবোৰ অব্যৱসায়ী নাট্যগোষ্ঠীয়েই প্ৰকৃত সত্যৰ পথ প্ৰদৰ্শক। এনেবোৰ গোষ্ঠীৰ মাজৰ পৰাই শ্ৰেষ্ঠ প্ৰতিভাবান শিল্পীৰ আত্মপ্ৰকাশ সম্ভৱ। গতিকে যি সকলে কেৱলমাত্ৰ দুদিনীয়া চখৰ বাবে নহয়-নাট্যকলাক ভাল পাই সঁচা নাট্যকৰ্মী হিচাপে আত্মপ্ৰকাশ কৰাৰ দুৰ্বাৰ কামনা লৈ অব্যৱসায়ী নাট্যগোষ্ঠী গঢ়ি তোলে অভিনয় শিল্পীৰ দায়িত্ব সম্পৰ্কে তেওঁলোকেই সৰ্বপ্ৰথম জনা উচিত।

পুনৰালোচনা

পৰৱৰ্ত্তী অধ্যায়লৈ আগবঢ়াৰ আগতে আমি এইবাৰ অভিনয় শিল্পীৰ দায়িত্ববোৰৰ কথা সংক্ষেপতে পুনৰালোচনা কৰিলো।

(ক) আজিৰ যুগৰ অভিনয় শিল্পীয়ে মনত ৰাখিব লাগিব যে তেওঁ জন সাধাৰণৰ সেৱক। তেওঁলোকৰ সুখ-দুখ, হৰ্ষ-বিষাদ, আচাৰ-ব্যৱহাৰ, ধৰ্মবিশ্বাস, তেওঁলোকৰ সামাজিক, অৰ্থনৈতিক মনন আৰু বোধৰ চক্ৰাবৰ্ত্তক কেন্দ্ৰ কৰি দৈনন্দিন জীৱন ছন্দত যি নিত্য নতুন সমস্যাৰ বুৰবুৰণি পৰিলক্ষিত হয় সেইবোৰকেই প্ৰগাঢ় নিষ্ঠাৰ সৈতে ৰূপদানৰ বাবেই আজিৰ অভিনয় শিল্পী প্ৰতিজ্ঞাবদ্ধ হ'ব লাগিব।

(খ) লোকচৰিত্ৰ সম্পৰ্কে অভিনয় শিল্পীৰ মনত বিন্দুমাত্ৰ বিৰক্তি নাইবা

নিস্পৃহতা থাকিলে নচলিব। এজন অভিনয় শিল্পী সকলো হিংসা, দ্বেষ, বিৰংসাৰ উৰ্ধত, কিয়নো সেইবোৰে তেওঁৰ মানসিক প্ৰসাৰতাক সঙ্কুচিত কৰে, আৰু সেয়াই চৰিত্ৰৰ সুষ্ঠ ৰূপায়ণৰ পথত প্ৰধানতম অন্তৰায়।

(গ) জনসাধাৰণৰ হৃদয়ৰ কথা কোৱাৰ যোগ্য অধিকাৰ, তেওঁলোকৰ প্ৰতি সংবেদনশীলতা আৰু সশ্ৰদ্ধ ভালপোৱাৰ বলেৰেই আয়ত্ব কৰিব লাগিব। কোনো ধৰণৰ আত্মগৰ্ব বা অহমিকাবোধ এজন অভিনয় শিল্পীৰ থকা উচিত নহয়। কিয়নো অৱচেতন মনৰ এই অহমিকাই অভিনয় শিল্পীৰ শুদ্ধসত্ব চিত্তক কলুষিত কৰে। তেওঁ সত্যানুসন্ধানী দৃষ্টিপথত বাধাৰ সৃষ্টি কৰে।

(ঘ) ব্যক্তিগত জীৱনত শুদ্ধ-সত্ব থকাটোৱে অভিনয় শিল্পীৰ বাঞ্ছনীয়। এনে কোনো কাম কেতিয়াও কৰিব নালাগে, যাতে তেওঁ জনসাধাৰণৰ অকুণ্ঠ শ্ৰদ্ধা আৰু মৰমৰ পৰা বঞ্চিত হয়।

(ঙ) জনসাধাৰণৰ সৈতে প্ৰত্যক্ষভাবে সংযোগ, বিশ্বপৰিস্থিতিৰ নিত্য পৰিবৰ্ত্তনশীল ইতিহাস, নিজ মাতৃভূমিৰ শিক্ষা-দীক্ষা, সংস্কাৰ আৰু তাৰ পৰিপ্ৰেক্ষিতত দেশবাসীৰ আচৰণৰ প্ৰকৃত স্বৰূপ, এজন অভিনয় শিল্পীয়ে পুঙ্খানুপুঙ্খভাবে আয়ত্ব কৰিব লাগিব।

(চ) নাটকৰ ইতিহাস আৰু উদ্দেশ্য সম্পৰ্কে অৱহিত নহৈ কেৱলমাত্ৰ চখৰ খাতিৰতে অভিনয় কৰিবলৈ অহাটো অপৰাধ। মনত ৰাখিব লাগিব যে দেৱ মন্দিৰত যি বিগ্ৰহ প্ৰতিষ্ঠিত থাকে সেয়া জনসমাজৰ ভক্তিৰসেৰে সিঞ্চিত। সেই বিগ্ৰহক পূজা কৰা হয়। বিগ্ৰহ খেলাৰ পুতলা নহয়। অভিনয় শিল্পীও নটৰাজৰ সেৱক। নটৰাজৰ মন্দিৰ প্ৰাঙ্গনত দুদিনৰ বাবে আমোদ কৰিবলৈ অহা অভিনয় শিল্পীৰ উদ্দেশ্য নহয়।

এইবোৰ দায়িত্বৰ কথা স্মৰণ ৰাখি অভিনয় সাধনাৰ বাবে যদি কোনোবা অগ্ৰসৰ হয় তেতিয়াহলে তেওঁৰ সাৰ্থকতা হয়তো সম্ভৱ।

তৃতীয় অধ্যায়

(অভিনয় কলা)

অভিনয়ৰ শ্ৰেণীবিভাজন

পূৰ্ববৰ্ত্তী অধ্যায়ত আমি অভিনয় শিল্পীৰ জীৱনৰ দায়-দায়িত্বৰ কথা যথাসাধ্য আলোচনা কৰিছো। বৰ্ত্তমান সেই দায়-দায়িত্ব পালনৰ পিচত এজন অভিনয় শিল্পীয়ে কেনেকৈ অভিনয় কৰিব এই প্ৰসঙ্গত আলোচনাৰ অৱতাৰণা কৰা হ'ল।

এই পৰ্য্যন্ত আমি যি আলোচনা কৰিছো তাতে এই কথাটো অন্ততঃ সুস্পষ্ট ভাবেই প্ৰতিপন্ন হৈছে যে অভিনয় কাৰ্য্য নিতান্ত সহজসাধ্য নহয়। নিজৰ কৰ্ত্তব্য কৰ্ম, উদ্দেশ্য আৰু লক্ষ্য সম্পৰ্কে যিজন অভিনয় শিল্পী পৰিপূৰ্ণভাবে সচেতন তেওঁৰ শিল্প কৃতিত্বই সাৰ্বিক সাৰ্থকতাৰ পথত ধীৰে ধীৰে অগ্ৰসৰ হয়। এই প্ৰসঙ্গত চোভিয়েট শিল্পী চেৰকাচভৰ এটি সুন্দৰ মন্তব্য আছে। অভিনয় আৰু অভিনয় শিল্পী সম্পৰ্কে আলোচনা কৰিবলৈ গৈ তেওঁ মন্তব্য কৰিছে ঃ

"An actor who has set himself the task of serving his people...........must be a man of firm conviction, a man of ideal and clear perpose".

অৰ্থাৎ এজন অভিনেতা, যিয়ে নিজকে লোকসেৱাৰ উদ্দেশ্যে পৰিপূৰ্ণ ভাবে উৎসৰ্গ কৰিছে, তেওঁৰ জীৱনৰ পক্ষে সুদৃঢ় প্ৰত্যয়, তেওঁৰ উদ্দেশ্য আৰু কৰ্ত্তব্য কৰ্ম সম্পৰ্কে পৰিচ্ছন্ন মনোভাব অৰ্থাৎ নিষ্ঠাপূৰ্ণ আদৰ্শবোধ অৱশ্য প্ৰয়োজনীয়।

এইটো স্পষ্ট যে অভিনয় সাধনাৰ পথ কুসুমাস্তীৰ্ণ নহয়। দায়িত্বশীল শিল্পীমানসৰ দুৰ্নিবাৰ আবেগ আৰু সাধনাই হ'ল অভিনয় জীৱনৰ সাৰ্থকতা লাভ কৰাৰ প্ৰাথমিক সোপান।

আক্ষেপৰ বিষয় এয়ে যে অভিনয় জীৱনৰ এই কঠোৰ সাধনাৰ কথা বহুতৰ ওচৰতে সুস্পষ্ট নহয়। অভিনয়নো কোনে নকৰে ? সাম্প্ৰতিক কালৰ বাতৰি কাকতৰ পাত লুটিয়ালেই দেখা যাব যে অভিনয় সমাৰোহ আজি গুৱাহাটীকে ধৰি অসমৰ মুখ্য চহৰ কেইখনৰ চাৰিসীমাৰ মাজতেই আৱদ্ধ থকা নাই। চহৰৰ সীমা চেৰাই দূৰ দূৰণিৰ গাঁৱতো আজি অভিনয় মহোৎসৱ ব্যাপ্ত হৈ পৰিছে। ছাত্ৰ-ছাত্ৰী, চাকৰিয়াল, ব্যৱসায়ী আদি বিভিন্ন শ্ৰেণীৰ লোকে নাট্য সংস্থা স্থাপন কৰি নাটকত অভিনয় কৰিব লৈছে। তদুপৰি সমাজৰ বিভিন্ন উৎসব আনন্দ উপলক্ষ্য কৰি আবহমান কাল ধৰি যে নাট্যাভিনয়ৰ ৰীতি চলি আহিছে আধুনিক কালতো ইয়াৰ গতি অব্যাহত আছে। ইয়াৰ উপৰিও আছে ঠায়ে ঠায়ে বিভিন্ন অব্যৱসায়ী নাট্যসংস্থান, অসমৰ ইমুৰৰ পৰা সিমুৰলৈ ঠায়ে ঠায়ে অনুষ্ঠিত হোৱা একাঙ্ক নাট প্ৰতিযোগিতাবোৰ আৰু কিছুমান নাট্যসংস্থাই সময়ে সময়ে পতা সেই কৰ্মশালাবোৰ — য'ত নাটক সম্পৰ্কীয় আলোচনা-বিলোচনা হোৱাৰ উপৰিও নাট্য বিদ্যালয় খুলি নাট্যকলাৰ বিভিন্ন দিশত প্ৰশিক্ষণ দিয়া হয়। ব্যক্তিগত আনন্দ অৰ্জনেই নহয়, নাট্য প্ৰযোজনা নাট্যাভিনয় আৰু নাট্য ৰচনাৰ মাজেদিয়ে সেই সকলে নাট্যশিল্পক অগ্ৰসৰৰ পথত নিয়াৰ প্ৰচেষ্টাত আছে। ফলস্বৰূপে আজি নাট্যকলা অসমীয়া জীৱন আৰু সংস্কৃতিৰ সৈতে ঘনিষ্ঠভাবে যুক্ত হৈ গৈছে। চলচিত্ৰ আৰু ইলেকট্ৰনিক মাধ্যমে পৰৱৰ্তী যুগত প্ৰভাব বিস্তাৰ কৰিলেও নাট্যশিল্পক সম্পূৰ্ণৰূপে গ্ৰাস কৰিব পৰা নাই।

অভিনয় কলাৰ প্ৰক্ৰিয়া

প্ৰাচীন ভাৰতবৰ্ষৰ কথাই ধৰা যাওক। নাট্যশাস্ত্ৰকাৰ ভৰত মুনীয়ে অভিনয় কলাৰ স্বৰূপ বিশ্লেষণ প্ৰসঙ্গত সামগ্ৰিকভাবে চাৰিটা ভাগত বিভক্ত কৰিছে। তেওঁৰ মতে অভিনয় কলাৰ প্ৰক্ৰিয়া হ'ল চতুৰ্বিধ।

(১) আহাৰ্য (২) বাচিক (৩) আঙ্গিক (৪) সাত্বিক

কোৱা বাহুল্য যে এইবোৰ অভিনয়ৰ কোনো বিশেষ ধাৰা নহয়। অভিনয় কলাৰ স্বৰূপ নিৰ্ণয়ত প্ৰাচীন ভাৰতবৰ্ষই যে সুক্ষ্মাতিসূক্ষ্ম বিশ্লেষণাত্মক দৃষ্টি ভঙ্গীৰ পৰিচয় দিছিলে তাকেই নিদৰ্শন মাথোন। কিন্তু সি যিয়েই নহওক, নাট্যশাস্ত্ৰকাৰ

বৰ্ণিত অভিনয় কলাৰ এই শ্ৰেণীবিভাগবোৰৰ পৃথকভাবে পৰিচয় গ্ৰহণ কৰিলে আমি দেখিবলৈ পাম যে এইবোৰৰ মাজত অভিনয় কলা সম্পৰ্কিত কিছুমান মূল সত্যৰ ইঙ্গিত বৰ্ত্তমান, যাৰ অনুশীলনে আধুনিক অভিনয় কলা সাধকসকলকো কিঞ্চিৎ পথ নিৰ্দেশ কৰিবলৈ সক্ষম হ'ব। গতিকে অভিনয় কলা সম্পৰ্কে আধুনিক কালৰ দৃষ্টি ভঙ্গীৰ বিশেষত্বসমূহৰ আলোচনাৰ আগতে আমি নাট্যশাস্ত্ৰকাৰ বৰ্ণিত অভিনয় কলাৰ উল্লিখিত শ্ৰেণীবোৰ সম্পৰ্কে পৃথকভাবে আলোচনাৰ অৱতাৰণা কৰি অভিনয় কলা সম্পৰ্কে নাট্যশাস্ত্ৰকাৰৰ মনোভাৱৰ কিছু পৰিচয় গ্ৰহণৰ চেষ্টা কৰিম।

(১) আহাৰ্য অভিনয়

প্ৰথমেই আহাৰ্য অভিনয়ৰ কথাকে ধৰা যাওক। এই আহাৰ্য অভিনয়ৰ সৈতে অভিনয় শিল্পীৰ প্ৰত্যক্ষভাবে কোনো সম্পৰ্ক নাই, কিয়নো ইয়াৰ মাধ্যমত শাস্ত্ৰকাৰ নাট্য প্ৰযোজনাৰ ক্ষেত্ৰত যৌথ জীৱন চেতনাৰ প্ৰাধান্য বুজাব বিচাৰিছে।

নাট্যাচাৰ্য ভৰতমুনীয়ে নাট্য প্ৰযোজনাৰ ক্ষেত্ৰত এই যৌথ জীৱন চেতনাক অস্বীকাৰে কৰা নাই। সেইবাবে অভিনয় কলাৰ শ্ৰেণীবিভাগ কৰিবলৈ গৈ সৰ্বপ্ৰথম আহাৰ্য অভিনয়ৰ কৰাকেই উল্লেখ কৰিছে। নাট্য প্ৰয়োগৰ ক্ষেত্ৰত মঞ্চসজ্জা, অনুকাৰ্য চৰিত্ৰৰ উপযোগী সাজসজ্জা আৰু ৰূপসজ্জাই নাট্য বিষয়ক দৰ্শকৰ সন্মুখত চিত্ৰায়িত কৰাৰ বাবে বিশেষ প্ৰয়োজনীয়। উল্লিখিত সাজসজ্জা আৰু মঞ্চোপকৰণেই হ'ল নাট্য প্ৰযোজনাৰ ক্ষেত্ৰত নেপথ্যৰ বস্তু। আহাৰ্য অভিনয় সেইবাবে এই নেপথ্য সজ্জাৰ আলোচনাত নিয়োজিত।

আধুনিক কালৰ দৰে অঙ্কিত দৃশ্যপটৰ ব্যৱহাৰ প্ৰাচীন ভাৰতবৰ্ষত নাছিল। তেতিয়া নাট্যবৰ্ণিত দৃশ্যবোৰ সামাজিকৰ হৃদয়ত সম্যকৰূপে প্ৰতিভাত কৰাৰ উদ্দেশ্যে সাধাৰণভাবে নাট্যকাৰসকলে কাব্যময় বৰ্ণনাৰ সাহায্য গ্ৰহণ কৰিছিল। আৰু নট-নটীসকলে সেই কাব্যময় সংলাপৰ সুষ্ঠ-আবৃত্তিত সংঘটিত দৃশ্য পৰিস্থিতিক সমবেত দৰ্শক মণ্ডলীৰ ওচৰত প্ৰাণৱন্ত কৰি তুলিছিল। যাৰ ফলত সামাজিকতে মনত ঘটি যোৱা দৃশ্যৰ প্ৰেক্ষাপট সম্পৰ্কে এই সুন্দৰ প্ৰত্যয় সম্ভৱ হৈছিল। কালিদাসৰ 'অভিজ্ঞান শকুন্তলম্' নাটকৰ আৰম্ভণিতে মৃগলুব্ধ ৰজা দুষ্যন্তৰ মৃগয়া দৃশ্যটিৰ কথা প্ৰসঙ্গত উল্লেখ কৰিব পাৰি। উক্ত দৃশ্যত "গ্ৰীবা

ভঙ্গাবিৰামং...” ইত্যাদি শ্লোকটো দৃশ্যপট নোহোৱাকৈ কেৱলমাত্র বর্ণনাৰ সাহায্যতে ঘটি থকা দৃশ্যৰ চিত্রকল্প সামাজিক মানসত প্রতিভাত কৰাৰ এটি সুন্দৰ দৃষ্টান্ত। কেৱল কালিদাসেই নহয় সংস্কৃত নাট্য-সাহিত্যৰ পাতে পাতে এই ধৰণৰ কাব্যময় বর্ণনাত্মক শ্লোক সিঁচৰিত হৈ আছে। সংস্কৃত নাট্য-সাহিত্যৰ আগ্রহী পাঠকে সেই কথা জানে, কিন্তু এনেবোৰ বর্ণনাৰ উপৰিও অভিনয় শিল্পীসকলক চৰিত্রৰ উপযুক্ত যথোচিত সাজত সজ্জিত কৰাৰো প্রয়োজন আছে। ধৰা যাওঁক ৰাবণৰ কথা। ৰাবণৰ যে ‘দশমুণ্ড’ আৰু ভৰি-হাত আছিল এইকথা সকলোৱে জানে। এনেহেন ৰাবণৰ চৰিত্র অভিনয়ৰ বেলিকা অভিনয় শিল্পীজনৰ স্বভাৱতেই অসুবিধা হোৱা কথা। ৰাবণৰ ভাও তেওঁ ল’বই লাগিব আৰু এক মুৰ আৰু দুই হাত লৈ ৰাবণৰ ভাও দিব নোৱাৰে, কাৰণ তেতিয়া জনসাধাৰণ অসন্তুষ্টহে হ’ব। দুই হাত থকা ৰাবণক ৰাবণ বুলি কল্পনা কৰিবলৈ তেওঁলোক ৰাজী ও নহয়। সেইবাবে নাট্যাচার্য্যসকলে বাধ্য হৈ নকল হাত, ভৰি আৰু মুখৰ ব্যৱস্থা কৰিবলগীয়া হৈছে। আৰু সেই মুখ আৰু হাত অভিনয় শিল্পীৰ কান্ধত জোৰা দি তাকেই ৰাবণৰ দৰে সজাই পৰাই দর্শকৰ সন্মুখত উপস্থিত কৰিছে। এই যে নকল উপকৰণ—নাট্য প্রযোজনাৰ ক্ষেত্রত এইবোৰেই হ’ল নেপথ্যৰ বিষয়। নাট্যশাস্ত্রকাৰসকলে এই নকল উপকৰণকে ‘পুস্ত’ বুলি উল্লেখ কৰিছে(Musk)।

ইয়াৰ পিচত হ’ল ‘অলঙ্কাৰ’। কেৱল ‘মুখা’ ইত্যাদিৰ ব্যৱহাৰেই নহয়, চৰিত্রক প্রামাণ্য কৰি তুলিবলৈ অলঙ্কৰণৰো প্রয়োজন। ৰজা সাজিবলৈ গ’লে কুণ্ডল মুকুট লাগিব, মুনী সাজিবলৈ গ’লে জটা-চুলি, দাঢ়িৰ প্রয়োজন। সেইদৰে সৈন্য সাজিবলৈ গ’লে বর্মৰ প্রয়োজন। এইবোৰেই হ’ল অলঙ্কাৰ। এইবোৰ সাজ-সজ্জা (Costume) দেখিয়েই দর্শকে বুজিব পাৰে অভিনয় শিল্পীসকলে কোন কোন চৰিত্রত ৰূপদান কৰিছে। গতিকে চৰিত্রক প্রামাণ্য কৰি তুলিবলৈ অলঙ্কৰণৰো বিশেষ প্রয়োজন আছে।

তৃতীয় প্রয়োজনী বিষয় হ’ল অঙ্গ ৰচনা। আধুনিক পৰিভাষাত যাক আমি ৰূপ-সজ্জা (Make up) বোলো- এয়াও সেয়েই। অঙ্গ ৰচনাৰ বর্ণনাত নাট্যশাস্ত্রকাৰে এই Make up সম্পর্কেই বিস্তাৰিত আলোচনা কৰিছে। এই ‘পুস্ত’ অলঙ্কৰণ আৰু অঙ্গৰচনাই হ’ল নাট্যাভিনীত চৰিত্রক প্রামাণিক কৰি তোলাৰ অন্যতম সহায়। এইবোৰ সকলো হ’ল অভিনয়ৰ নেপথ্য কার্য্য। কিয়নো নেপথ্যৰ পৰাই এইদৰে সাজ-সজ্জা গ্রহণ কৰি অভিনয় শিল্পীয়ে দর্শক সন্মুখত উপস্থিত হয়।

সংলাপ

বাচিক অভিনয়ৰ ক্ষেত্ৰত সংলাপ এটা গুৰুত্বপূৰ্ণ বিষয়। সংলাপ নিক্ষেপনৰ ওপৰত দখল থাকিবৰ বাবে বচনবোৰ মুখস্থ থাকিব লাগে। আৰম্ভণিতে সংলাপ মুখস্থ কৰাই ভাল। বচন সম্পৰ্কে ইণ্ডিয়ানা বিশ্ববিদ্যালয়ৰ অধ্যাপক অস্কাৰ জি ব্ৰোকেটৰ "The Theatre. An Introduction পুথিত কি নিৰ্দেশ দিয়া আছে চোৱা যাওক। তেওঁৰ মতে 'সংলাপ মুখস্থ কৰাটো কেতিয়াবা অভিনেতাৰ বৰ অসুবিধাজনক হয়। সেইবাবে Action ৰ লগে লগে বচন মুখস্থ কৰাই ভাল। কিয়নো বচনৰ হুতুৱাই গতিভঙ্গী (Action) আৰু গতিভঙ্গীৰ হুতুৱাই বচন মনত ৰখা সহজ হয়। প্ৰথমে নাটখনি এছোৱা এছোৱাকৈ ভগাই ল'ব লাগে আৰু সেইভাগেই মুখস্থ কৰা উচিত। ইয়াৰ পিচত বৈ যোৱা শব্দবোৰ মনত পেলাবলৈ দৃশ্যটোৰ বিষয়বস্তু ভাব আৰু উদ্দেশ্য সম্পৰ্কে অৱহিত হ'ব লাগে। এইদৰে contextual approach ৰ জৰিয়তে সঠিক শব্দ বিচাৰি পোৱা যায়। অকল নিজৰ সংলাপৰ উপৰিও সহশিল্পীসকলৰ সংলাপো মুখস্থ কৰা ভাল, তেতিয়া 'কিউ' পোৱাত সহায় হয়।

মুখস্থ কৰাৰ প্ৰক্ৰিয়াত শব্দৰ stress (ভৰ) intonation (ছন্দ) আৰু Duration (স্থায়িত্ব) সম্পৰ্কে সজাগ থকা উচিত। সংলাপৰ ভাব আৰু অৰ্থও ভালদৰে জানি ল'ব লাগে। অভিনয়ৰ শিল্পীয়ে স্বতঃস্ফুৰ্তভাবে সংলাপ কোৱা বাঞ্চনীয়। নাটকৰ পৰিস্থিতি আৰু আৱেগ অনুযায়ী সংলাপ ক'ব লাগে। এই ক্ষেত্ৰত অভিনয় শিল্পীয়ে ভাব আৰু আবেগত বিশুদ্ধতা, স্বতঃস্ফুৰ্ত্ততা, বিশ্বাসযোগ্যতা, বৈচিত্ৰ, স্পষ্টতা আৰু শ্ৰবনযোগ্যতাৰ ওপৰত গুৰুত্ব আৰোপ কৰা একান্তভাবে বাঞ্চনীয়। নাট্যাভিনয়ৰ এই নেপথ্য উপকৰণ বিলাককেই নাট্যশাস্ত্ৰকাৰে 'আহাৰ্য অভিনয়' বুলি উল্লেখ কৰিছে।

(২) বাচিক অভিনয় (Vocal Characterisation)

এই প্ৰসঙ্গত আমাৰ মনত ৰখা উচিত যে নাটক কেৱল দৃশ্যকাব্যই নহয়, ই শ্ৰব্যকাব্যও। নাটকৰ কাহিনী বিন্যাসত সৰ্বপ্ৰধান স্থান হ'ল সংলাপৰ। অৱশ্যে মুকাভিনয়ৰ ক্ষেত্ৰত এই সত্য ব্যতিক্ৰম। মুকাভিনয়ত সংলাপৰ স্থান

নাই। এই সম্পৰ্কে বাহুল্যভাৱে কোনো এক অধ্যায়ত সবিস্তাৰে আলোচনা কৰা হ'ব। অভিনয় শিল্পীৰ মুখত সংলাপৰ বিশিষ্ট উচ্চাৰণেই নাট্য কাহিনীৰ ৰসখিনি সহৃদয় সামাজিকৰ মানস পটত প্ৰমূৰ্ত্ত হৈ উঠে। সাজ-সজ্জা বা দৃশ্য ৰচনাই সেই ৰসদ্বোধনত সাহায্য কৰে মাত্ৰ। আনকি যদি দৃশ্য-সজ্জাও নাথাকে, তেতিয়াহ'লেও নাট্য কাহিনী বুজিবলৈ দৰ্শকৰ কোনো অসুবিধা নহয়, যদি অভিনয় শিল্পীয়ে স্পষ্টভাবে সংলাপ আবৃত্তিত পাৰ্গত হয়।

কিন্তু যদিহে নাট্যকাহিনীৰ সংলাপ অংশ দুৰ্বল হয় নাইবা যথাযথভাবে অভিনয় শিল্পীয়ে তাকে আবৃত্তি কৰিব নোৱাৰে তেতিয়াহলে হেজাৰ কল্পনাপ্ৰৱণ দৰ্শক হ'লেও নাট্যকাহিনীয়ে তেওঁৰ মনত তিলমানো ৰেখাপাত কৰিব নোৱাৰে।

বাচনভঙ্গীৰ স্থান সেইবাবে নাটকৰ অভিনয়ত সকলোতকৈ প্ৰধান। পৃথিৱীৰ সকলো দেশৰ নাট্য প্ৰযোজকসকলে যুগে যুগে বাচনভঙ্গীৰ ওপৰতেই জোৰ দিছে সৰ্বাধিক। আমাৰ নাট্যশাস্ত্ৰকাৰ সকলেও বাচিকৰ অভিনয় বোলোতে এই বাচনভঙ্গীৰ কথাকেই বুজাইছে আৰু হাস্য, শৃঙ্গাৰ, কৰুণ, বীভৎস, ৰৌদ্ৰ, শান্ত আদি বিভিন্ন ৰসৰ পৰিস্ফুটনত স্বৰগ্ৰামৰ সাদৃশ্য কেনেকৈ অভিনয় শিল্পীয়ে গ্ৰহণ কৰিব লাগিব সেই সম্পৰ্কে বিস্তাৰিত আলোচনা কৰিছে৷ নাট্যশাস্ত্ৰৰ এই অংশত ভৰতমুনিয়ে যে কেৱলমাত্ৰ ষড়জ, ঋষভ, গান্ধাৰ, মধ্যম, পঞ্চম, ধৈবত আৰু নিষাদ এই সপ্তসুৰৰ বৈশিষ্টক লৈয়েই আলোচনা কৰিছে এনে নহয়, সুষ্ঠ উচ্চাৰণভঙ্গী আয়ত্ব কৰাৰ পৰ্থনিৰ্দেশক হিচাপে সংস্কৃত ব্যাকৰণৰ মূল সূত্ৰ আৰু বিভিন্ন প্ৰাকৃত ভাষাৰ বৈশিষ্ট্যক লৈয়ো আলোচনাৰ সূত্ৰপাত কৰিছে। এই সম্পৰ্কে উচ্চাৰণ বিধি শিতানত পৰবৰ্ত্তী অধ্যায়ত আমি বিষদভাবে আলোচনা কৰিম।

(৩) আঙ্গিক অভিনয়

বাচিক অভিনয়ৰ পিচতেই আহে আঙ্গিক অভিনয়ৰ কথা। কিয়নো সুষ্ঠ বাচনভঙ্গীৰ দ্বাৰা নাটকৰ ৰসবস্তুৰ উন্মোচন সম্ভৱ হ'লেও অভিনয়শিল্পীৰ সৰ্বদেহৰ মাধ্যমত যেতিয়ালৈকে সেই ৰসৰূপ অভিব্যক্ত নহয় তেতিয়ালৈকে নাট্যৰসৰ পৰিপূৰ্ণ উদ্বোধন সম্ভৱপৰ নহয়। গতিকে বাচনভঙ্গী আয়ত্ব কৰাৰ লগে

লগে অভিব্যক্তিৰ বিষয়টোও অভিনয় শিল্পীয়ে আয়ত্ব কৰিব লাগিব।

নাট্যশাস্ত্ৰকাৰ সকলে অভিনয়ৰ আলোচনাত 'দেহাত্মক' শব্দটি ব্যৱহাৰ কৰা আমি দেখিবলৈ পাওঁ। দেহা বা শৰীৰেই হ'ল এজন অভিনয় শিল্পীৰ কাৰ্য্যসিদ্ধিৰ প্ৰধান অৱলম্বন। 'আঙ্গিক অভিনয়'ৰ আলোচনা নট-নটীৰ এই দেহসঞ্চালনজাত বিভিন্ন অঙ্গভঙ্গীৰ স্বৰূপ নিৰ্দেশতেই নিয়োজিত।

নাট্যশাস্ত্ৰকাৰৰ মতে আঙ্গিক অভিনয়ৰ ধাৰাক মোটামোটিভাবে তিনি ধৰণে বিশ্লেষণ কৰিব পাৰি।

(ক) মুখজ (খ) চেষ্টাকৃত (গ) শাৰীৰি ।

(ক) মুখজ ঃ মুখজ অভিনয়ৰ বিষয়টোত মূৰ, চকু, মুখ ইত্যাদিক চৰিত্ৰৰ ৰূপদান কালত এজন শিল্পীয়ে কেনেকৈ কামত লগাব তাৰেই বিস্তাৰিত আলোচনা দেখিবলৈ পাওঁ।

(খ) চেষ্টাকৃত ঃ 'চেষ্টাকৃত অভিনয়'ৰ বিষয়ত বিশেষভাবে হাতৰ প্ৰয়োগ সম্পৰ্কে নিৰ্দেশ আছে। অভিনয়ৰ সময়ত হাতদুখনক লৈ অভিনয় শিল্পীয়ে যে কি জটিল সমস্যাৰ সম্মুখীন হ'বলগীয়া হয়, সেইটো সকলোৰেই জানে। কিন্তু অভিনয় কালত শিল্পীয়ে মনত ৰাখিব লাগিব যে শৰীৰৰ প্ৰতিটো অঙ্গ-প্ৰত্যঙ্গৰ স্বতন্ত্ৰ ব্যৱহাৰ আৰু প্ৰয়োজন আছে। নাট্যশাস্ত্ৰকাৰে সেইবাবে 'চেষ্টাকৃত' অভিনয় ৰীতিৰ ব্যাখ্যাত হাতৰ ব্যৱহাৰ সম্বন্ধে বিস্তাৰিত আলোচনাৰ অৱতাৰণা কৰিছে।

(গ) শাৰীৰি ঃ চকু, মুখ, হাতৰ বাহিৰেও চৰিত্ৰৰ অভিব্যক্তি ফুটাই তোলাৰ ক্ষেত্ৰত বুকু, পেট, কঁকাল, উৰু ইত্যাদিৰ স্থানো অবহেলাৰ যোগ্য নহয়। চৰিত্ৰৰ অভিব্যক্তি ফুটাই তোলাৰ বাবে এইবোৰৰ সুষ্ঠ সঞ্চালন একান্ত আৱশ্যক। শাৰিৰীক অভিনয়ৰ বৈশিষ্ট আৰু নীতি-নিয়মৰ আলোচনাত দেহৰ এই বিভিন্ন অংশৰ সুঠাম প্ৰয়োগৰ কথাই বৰ্ণিত আছে। ইন্দ্ৰিয়ৰ এই ব্যৱহাৰ সম্পৰ্কে অভিনয়ৰ 'অভিব্যক্তি' প্ৰসঙ্গত ইয়াৰ আলোচনা যথাস্থানত কৰিম।

(৪) সাত্বিক অভিনয়

শেষত আহিল সাত্বিক অভিনয়ৰ কথা। সাত্বিক অভিনয় আঙ্গিক অভিনয়ৰ নিচিনা যেন লাগিলেও ঠিক আঙ্গিক অভিনয় পৰ্যায়ত ইয়াক পেলাব নোৱাৰি।

অভিনয় হ'ল চৰিত্ৰৰ সুষ্ঠ অভিব্যক্তিৰ বাবে নীতিগত নিয়ম প্ৰণালী আৰু সাত্ত্বিক অভিনয় হ'ল শিল্পীৰ দেহৰ মাধ্যমত অনুকাৰ্য চৰিত্ৰৰ অন্তৰ সত্ত্বাৰ ভাবৰূপৰ সুসঙ্গত পৰিস্ফুটন। এয়া প্ৰধানত emotion বা আবেগৰ বিষয়। নাট্যশাস্ত্ৰকাৰ সকলে কৈছে স্তম্ভ, স্বেদকম্প, অশ্ৰু, বিবৰ্ণতা, ৰোমাঞ্চ, স্বৰসাদ ইত্যাদি বিভিন্ন প্ৰকাৰৰ সাত্ত্বিক ভাব যেতিয়া অনুকৰ্ত্তা নাট্যশিল্পীয়ে আপোন দেহৰ মাধ্যমত সহৃদয় সমাজিকৰ সন্মুখত প্ৰমূৰ্ত্ত কৰি অভিনীত চৰিত্ৰৰ যথাৰ্থ স্বৰূপটি অভিব্যক্ত কৰে, তেতিয়া সেই অভিনয় পদ্ধতিক 'সাত্ত্বিক অভিনয়' বুলিব পৰা যায়। নাট্যশাস্ত্ৰকাৰ সকল এই 'সাত্ত্বিক অভিনয়ৰ' ওপৰত খুব বেছি জোৰ দিছে। কিয়নো ইয়াৰ মাধ্যমতেই এজন ৰূপদক্ষ শিল্পীৰ চৰিত্ৰৰ ৰূপদান ক্ষমতাৰ সাৰ্থক আৰু পৰিপূৰ্ণ বিকাশ সম্ভৱ।

চতুৰ্থ অধ্যায়

(বিদেশী ৰীতি)

এলিজাবেথীয় অভিনয় ৰীতি

ভাৰতীয় নাট্যশাস্ত্ৰকাৰে অভিনয় কলাৰ সুক্ষ্মাতিসুক্ষ্ম বিশ্লেষণ প্ৰসঙ্গত অভিনয় ৰীতিৰ যি বিভিন্ন ধাৰাৰ উল্লেখ কৰিছে তাৰ মাজত প্ৰত্যক্ষভাবে অনুকৰ্ত্তা শিল্পীৰ সৈতে সম্বন্ধ আছে বাচিক, আঙ্গিক আৰু সাত্বিক অভিনয়ৰ। আহাৰ্য্য অভিনয়ৰ লগত প্ৰত্যক্ষভাবে শিল্পীৰ কোনো সম্বন্ধ নাই। আকৌ বাচিক, আঙ্গিক আৰু সাত্বিক অভিনয়ৰ মাজত প্ৰথম দুটাক অভিনয় শিল্পীৰ সৰ্বপ্ৰথমেই আয়ত্ব কৰা প্ৰয়োজন। সুষ্ঠ বাচনভঙ্গী আৰু তাৰ লগতে সুসম আঙ্গিকৰ ব্যৱহাৰ এজন শিল্পীক মোটামুটিভাবে ৰূপদক্ষ কৰি তুলিব পাৰে। সাত্বিক অভিনয় অন্তৰৰ বস্তু। কোনো নীতি-নিয়ম অনুশীলন কৰি অভিনয় শিকা নাযায়। এজন শিল্পীয়ে সকলো শিক্ষাৰ পিচতো যেতিয়া ৰসলোকৰ তৃৰীয় মাৰ্গত আৰোহন কৰে, কেৱলমাত্ৰ তেতিয়াই তেওঁৰ দেহব্যঞ্জনাত সাত্বিক ভাৱৰ চৰম প্ৰকাশ সম্ভব। কিন্তু বাচিক আৰু আঙ্গিক অভিনয় ৰীতিৰ আনুষ্ঠানিক শিক্ষা গ্ৰহণ কৰা সম্ভব। সেইবাবে যুগে যুগে নাট্যাচাৰ্য্যসকলে অভিনয় শিক্ষাৰ্থী শিল্পীসকলক বাচনভঙ্গী আৰু আঙ্গিক প্ৰকৰণৰ নীতি-নিয়মবোৰ সুষ্ঠভাবে পালন কৰাৰ উপদেশ দান কৰিছে।

এই প্ৰসঙ্গত Shakespeare ৰ Hamlet নাটকৰ তৃতীয় অঙ্কৰ দ্বিতীয় দৃশ্যৰ নায়ক Hamlet ৰ উক্তি স্মৰণ কৰা যাব পাৰে। অভিনেতাসকলক উদ্দেশ্য কৰি উক্ত দৃশ্যত Hamlet য়ে কৈছে —

"Speak the speech, I pray you, as I pronounced it to you, trippingly on the tongue; but if you mouth it, as many of our players do, I had as if the town crier spoke my lines. Nor do not saw the air too much with your hand, thus, but use all gently ; for in very torrent, tempest, and as I may say,

the whirlewind of your passion, you must acquire and beget a temperance that may give it smoothness. O, it offends me to the soul to hear a robustious periwing pated fellow tear a passion to tatters, to very rags, to split the ears of the groundings, who, for the most part, are capable of nothing but inexplicable dumb shows and noise : I would have such a fellow whipped for o' erdoing ....pray you, avoid it,"

এই উদ্ধৃতিৰ মাজেদিয়ে এলিজাবেথীয় অভিনয় ৰীতিৰ এটি চিত্ৰই যে কেৱল পোৱা যায় এনে নহয়- ইয়াৰ মাধ্যমত এজন সাৰ্থক অভিনেতাৰ কৰ্ত্তব্য সম্পৰ্কে নাট্যকাৰৰ উপদেশো বিশেষভাবে লক্ষ্যণীয় । অভিনেতা সকলৰ নিৰ্দেশ দানৰ সময়ত Hamlet ৰ বাচনভঙ্গী আৰু আঙ্গিক প্ৰকৰণৰ ওপৰত বিশেষভাবে জোৰ দিয়া দেখিবলৈ পাওঁ । নাট্য বস্তুক সহৃদয় সমাজিকৰ হৃদয় সংবেদ্য কৰি তুলিবলৈ সুষ্ঠ বাচনভঙ্গী আৰু সুষম আঙ্গিকৰ ব্যৱহাৰ নিতান্ত প্ৰয়োজন । সেই সুষমতা য'তেই ব্যাহত হয় তাতেই অভিনয় গুচি অতি অভিনয় হৈ পৰে (over acting) আৰু সমগ্ৰ নাট্য প্ৰযোজনাক নিদাৰুণ ব্যৰ্থতাৰ সন্মুখীন কৰে । যাতে শিল্পীসকলৰ সাধনা আৰু প্ৰযোজকৰ উদ্দেশ্য ব্যৰ্থ নহয় তাৰ বাবে Hamlet য়ে প্ৰথমেই বাচনভঙ্গীৰ কথা কৈছে—Speak the speech, I pray you, as I pronounced it to you, অৰ্থাৎ যি ধৰণে মই তোমাক শিকাইছো ঠিক সেই ধৰণেই সংলাপবোৰ উচ্চাৰণ কৰিবা । প্ৰথমতেই সঠিক ভাবে উচ্চাৰণ নকৰিলে নাটকৰ কাহিনী বস্তু বোধগম্য হ'ব নোৱাৰে আৰু দ্বিতীয়তে কম প্ৰতিভাবান শিল্পীৰ পক্ষে নাট্যবস্তু হৃদয়ঙ্গম কৰি তাৰ যথাযথ প্ৰকাশ ভঙ্গী সহজায়ত্ব নহয় । সেইবাবে গুৰুৰ নিৰ্দেশ পালন হ'ল অভিনয় শিল্পীৰ প্ৰথম কৰ্ত্তব্য ।

কিন্তু অভিনয় কলাৰ প্ৰাণ প্ৰতিষ্ঠা কেৱল মাত্ৰ অন্ধ অনুসৰণতে সম্ভৱ নহয় । নাট্যশিল্পীৰ হৃদয়ৰ আবেগকো একেবাৰে বাদ দিব নোৱাৰি । কোনো শিক্ষাই সম্পূৰ্ণ নহয়- যেতিয়ালৈকে শিক্ষাৰ্থী ছাত্ৰৰ অন্তৰৰ আবেগ আৰু প্ৰেৰণাৰ প্ৰতিফলন নঘটে । কেনেদৰে উচ্চাৰণ কৰিব লাগে, কেনেকৈ হাত-ভৰি সঞ্চালন কৰিব লাগিব তাৰ এটা নিৰ্দেশ নাট্যপৰিচালকে দিব পাৰে । কিন্তু কোন চৰিত্ৰ ৰূপায়ণৰ প্ৰসঙ্গত এজন অভিনেতাই নিজকে কিমানখিনি সংযত কৰিব বা নকৰিব, সেইটো তেওঁৰ নিজৰ ওপৰতেই নিৰ্ভৰ কৰে । গুৰু পথ প্ৰদৰ্শক ঠিকেই, কিন্তু তাৰ পিচত তেওঁৰ নিৰ্দেশিত পথত বিচৰণ কৰাৰ দায়িত্ব

ছাত্ৰৰ। গুৰুৱে তেওঁক আজীৱন হাতত ধৰি খোজ কঢ়াই ফুৰাব নোৱাৰে, এইটো ঠিক।

সেইবাবে অভিনয় শিল্পীৰ নিৰ্দেশ প্ৰসঙ্গত Hamlet য়ে উল্লিখিত সুদীৰ্ঘ বক্তৃতাৰ পিচতো কৈছে—

"Be not too tame neither, but let your own discretion be. your tutor. Suit the action to the word, the word to the action; with the special observance, that you O' er step not the modesty of nature : for any thing so overdone is from the purpose of playing, whose. end, both at the first and now, was and is to hold, as't were, the mirror up to nature; to show virtue her own feature, scorn her own image, and the very age and body of the time his form and pressure. Now this overdone, or come tardy off, though it make the unskilful laugh, cannot but make the judicious grieve; the censure of the which one must, in your allowance overweigh a whole theatre of others. O, there be players that I have seen play - and heard others praise, and that highly, not to speak it profanely, that neither having the accent of Christians, nor the gait of Christians, pagan, nor man, have so strutled and bellowed that I have thought some of natures journeymen had made men, and not made them well, they imitated humanity so abominably".

সুষ্ঠ বাচনভঙ্গী আৰু সুষম আঙ্গিকৰ সমন্বয় সাধন নহ'লে অভিনয় কেনেকৈ অতি-অভিনয়ত পৰিণত হৈ ৰসিক সমাজিক তথা দৰ্শকৰ ওচৰত পীড়াদায়ক হৈ উঠে, Hamlet ৰ সু-দীৰ্ঘ উক্তিৰ মাজেদিয়েই Shakespeare য়ে তাকেই আমাক শুনাই দিছে। অভিনয় যশলিপ্সু এজন শিল্পীৰ ওচৰত পৃথিৱীৰ অন্যতম শ্ৰেষ্ঠ নাট্যসাধক Shakespear ৰ এই উপদেশ যে বিশেষ শ্ৰদ্ধা আৰু সতৰ্কতাৰ সৈতে পালনীয় সেইকথা দ্বিতীয় বাৰ উল্লেখ কৰা বাহুল্য মাথোন।

'অভিব্যক্তি'ৰ প্ৰসঙ্গ আলোচনাৰ সময়ত এই অভিনয় আৰু অতি অভিনয় প্ৰসঙ্গ বিস্তাৰিতভাৱে আলোচনা কৰাৰ বাবে চেষ্টা কৰা হ'ব।

ফৰাচী আৰু ইটালীয় বিশেষজ্ঞৰ অভিমত

অভিনয়ৰ ক্ষেত্ৰত এই বাচনভঙ্গীৰ প্ৰয়োজনীতা বৰ্ত্তমান যুগতো সকলোৱে বিশেষভাবে উল্লেখ কৰিছে। এতিয়াৰ নাট্য গুৰুসকলেও তেওঁলোকৰ ছাত্ৰৰ অভিনয় শিক্ষাৰ প্ৰাথমিক সোপান হিচাপে স্বৰসাধনাৰ ওপৰত বিশেষ দৃষ্টি দিবলৈ উপদেশ দিয়ে। অৱশ্যে এইটোও সত্য যে কেৱল বাচনভঙ্গীয়েই অভিনয় শিল্পৰ একমাত্ৰ প্ৰাণবস্তু নহয়। যাৰ কণ্ঠস্বৰ খুব ভাল বা যিয়ে সুন্দৰভাবে সংলাপ নাইবা কবিতা আবৃত্তি কৰাত অভ্যস্ত, তেওঁ যে এজন সুঅভিনেতা সেইটো কেতিয়াও নহয়। তথাপিও এই কথাও সত্য যে কণ্ঠস্বৰ অভিনেতাৰ এটি অন্যতম মুখ্য উপকৰণ। নাটক দৃশ্য আৰু শ্ৰব্যকাব্য। ইয়াৰ মূল উদ্দেশ্য যেতিয়া দৰ্শকমণ্ডলীক শুনোৱাটোৱেই — তেতিয়া প্ৰেক্ষাগৃহৰ একেবাৰে পিচৰ শাৰীৰ দৰ্শকক অবহেঁলা কৰিলে নচলিব।

এই প্ৰসঙ্গত ফ্ৰান্সৰ এগৰাকী অভিনেতা আৰু নাট্য প্ৰযোজক Jean Louise Barrault 'জাঁলুই বাৰ' ই (১৯১০-৯৪) অভিনয়ৰ নীতি-নিয়ম সম্পৰ্কে Rules of Acting ত কি কৈছে তাকে অনুধাবন কৰা যাওক। তেওঁৰ মতে "দৰ্শকৰ শ্ৰবনযোগ্য আৰু বোধগম্যভাবে সংলাপ উচ্চাৰণ কৰাটোৱেই অভিনয়ৰ প্ৰথম নিয়ম। এই নিয়ম অবমাননা কৰাৰ অৰ্থই হ'ল দৰ্শকক অবমাননা কৰা। উচ্চস্বৰে সংলাপ কোৱাৰ বাবে কোনো ধৰণৰ প্ৰতিভাৰ প্ৰয়োজন নহয়, ই আচলতে নিয়মীয়া অনুশীলনৰ জৰিয়তে আয়ত্ব কৰা সম্ভৱ।"

মহান ইটালীয় অভিনেতা টমাচো চালভিনিয়ে (১৮২৯-১৯১৫) অভিনয় সম্পৰ্কে এক সহজ মন্তব্য দি গৈ ছে। তেওঁৰ মতে "অভিনয় হ'ল স্বৰ, স্বৰ আৰু তীব্ৰ স্বৰ (Acting is voice, voice and more voice and again) এগৰাকী অভিনেতা মানব মনস্তত্ব সম্পৰ্কে গভীৰ জ্ঞান বা অনুভৱশক্তি থাকিব পাৰে কিন্তু উপযুক্ত স্বৰ অবিহনে তেওঁৰ জ্ঞানবাণী দৰ্শকৰ অন্তৰ চুই যাব নোৱাৰে। উপযুক্ত প্ৰশিক্ষণৰ জৰিয়তে এই স্বৰ নানা প্ৰকাৰে ব্যৱহাৰ কৰা সম্ভৱ।"

অৱশ্যে কণ্ঠস্বৰৰ উদ্দামতাই সকলো কথা নহয়। এই স্বৰ বিভিন্ন ধৰণৰ আবেগ প্ৰকাশ কৰিবলৈ সক্ষম হ'ব লাগিব। অভিনেতাক কণ্ঠস্বৰ প্ৰকৃততে

তেওঁৰ হাওঁফাওঁৰ ওপৰত নিৰ্ভৰশীল। দক্ষ অভিনেতাই উশাহ লৈ সংলাপ নকয়, বৰং তেওঁ উশাহৰ সু-দক্ষ ব্যৱহাৰ কৰে। হ্নতা মাতে বক্তব্যৰ মসৃণ গতি বোধ কৰে। প্ৰশিক্ষণ নোলোৱা অভিনেতাই যেতিয়া আবেগময় দীৰ্ঘ সংলাপ কয় তেতিয়া তেওঁৰ উশাহ লোৱা শব্দও শ্ৰুতিকটু হ'ব পাৰে। গতিকে অভিনেতাই উশাহ লোৱাৰ কৌশল অৱশ্যেই জানিব লাগিব। স্বৰ বৈচিত্ৰ আৰু আবেগ প্ৰকাশৰ বিভিন্ন পদ্ধতি আয়ত্ব কৰিব লাগিব। ইচ্ছা অনুসৰি শ্বাস-প্ৰশ্বাস নিয়ন্ত্ৰণ ক্ষমতাৰ অধিকাৰী হ'ব লাগিব আৰু আটাইতকৈ ডাঙৰ কথা হ'ল– তেওঁ এইদৰে কণ্ঠস্বৰ প্ৰয়োগ কৰিব লাগিব যাতে শৰীৰৰ কোনো প্ৰকাৰ হানি নহয়।

চালভিনিৰ মতে উত্তম অভিনেতাৰ অন্যতম সম্পদ হ'ল স্বৰ নিয়ন্ত্ৰণ কৌশল। অৱশ্যে স্বৰৰ ওপৰতে মনোনিবেশ কৰাটো তেনেই সহজ নহয়। আমি ইয়াৰ পৰবৰ্ত্তী এক অধ্যায়ত স্বতন্ত্ৰীয়াভাবে স্বৰ নিয়ন্ত্ৰণৰ কৌশল আৰু এই ক্ষেত্ৰত পালন কৰিবলগীয়া কণ্ঠস্বৰৰ সাধনা সম্পৰ্কে বহলাই আলোচনা কৰিম।

অভিনয় তত্ত্ব আৰু পদ্ধতি

কলম্বিয়া বিশ্ববিদ্যালয়ত নাট্যকলা বিভাগৰ অধ্যাপক আৰু মেথুজ থিয়েটাৰত পৰিচালক Milton Smith য়ে তেওঁৰ 'Theory of Acting' নিবন্ধত অভিনয়ৰ উদ্দেশ্য সম্পৰ্কে ক'বলৈ গৈ উল্লেখ কৰিছে যে "প্ৰাথমিক ভাবে নাট্যকাৰ বৰ্ণিত চৰিত্ৰসমূহক প্ৰকাশিত কৰাটোৱেই অভিনয়ৰ উদ্দেশ্য। অইনৰ মাজত নিজৰ ভাবনা সঞ্চাৰ কৰিব যোৱাৰ প্ৰয়োগতেই অভিনয়ৰ আৰম্ভণি।" কিন্তু এই প্ৰক্ৰিয়াৰে অভিনেতাই কি সৃষ্টি কৰিবলৈ বিচাৰে ? ইয়াৰ উত্তৰ দুবিধ, প্ৰকৃততে দুয়োটাই পৰস্পৰ বিৰোধী।

১। Theory of Illusion : (ভ্ৰমবাদ) ঃ কোনো কোনোৱে ভাবে অভিনয় মানেই ছলনা। সেই সকলৰ ধাৰণা — জীৱন যেনেকুৱা তাৰ অবিকল অনুকৰণ আৰু প্ৰদৰ্শন কৰাটোৱেই অভিনয়। বহু দৰ্শকে ভাবে যে অভিনয় চাওঁতে তেওঁলোক যে দৰ্শক এই কথা পাহৰি যাব লাগে। এইদৰে এটা ভ্ৰমৰ সৃষ্টি কৰি জীৱনৰ অনুকৰণ কৰা বাবে ই 'ভ্ৰমবাদ' বা 'অনুকৰণ তত্ত্ব' বুলি জনাজাত।

২ ।Theory of Interpretation (ব্যাখ্যা তত্ত্ব) ঃ

ইয়াৰ সমৰ্থক সকলে জীৱনৰ অনুকৰণ তত্ত্বক মানি নলয়, তেওঁলোকৰ মতে বিভ্ৰমৰ সৃষ্টি নহয় বা ছলনা কৰাও নহয়। বৰঞ্চ বাস্তৱ পৰিস্থিতি সম্পৰ্কত দৰ্শকক সচেতন কৰাটোৱেই অভিনয়ৰ প্ৰধান উদ্দেশ্য। অৰ্থাৎ "পতিয়ন নিওৱা নহয় বৰং অবিশ্বাস আঁতৰ কৰা"। চৰিত্ৰ ব্যাখ্যা আৰু সেই সম্পৰ্কত নিজৰ মতামত দাঙি ধৰাই অভিনেতাৰ লক্ষ্য হোৱা উচিত। নিজস্ব অনুভৱ আৰু আবেগ মিহলাই চৰিত্ৰৰ বৈশিষ্ট্যবোৰ আঙুলিয়াই দিব লাগে। ই একপ্ৰকাৰ জীৱন সমালোচনা।

অভিনয় পদ্ধতি(Methods of Acting)

Emotional School (আবেগিক পদ্ধতি)

Intellectual School (বুদ্ধি প্ৰধান পদ্ধতি)

অভিনয় পদ্ধতি ঘাইকৈ দুটা। আবেগিক পদ্ধতি আৰু বুদ্ধি প্ৰধান পদ্ধতি।

১। আবেগিক পদ্ধতি ঃ

আবেগিক পদ্ধতিত অনুসৰণ কৰা সকলে বিশ্বাস কৰে যে অভিনয় হ'ল আবেগৰ ৰূপায়ণ। সেইবাবে সংবেদনশীলতাৰে নাটকীয় চৰিত্ৰৰ আবেগ অনুভূতি উপলব্ধি কৰি তাক প্ৰকাশ কৰাতেই অভিনয় শিল্পীৰ উদ্দেশ্য নিহিত থাকিব লাগে। পৰিচালকে প্ৰৱেশ প্ৰস্থান বা অংগ-ভঙ্গী সম্পৰ্কে নিৰ্দেশ দিয়াৰ পৰিবৰ্তে আবেগিক দিশটোতহে গুৰুত্ব দিব লাগে। চৰিত্ৰটোৰ ইতিহাস আৰু মানসিকতা অনুধাৱন কৰি তাকেই Project কৰাব লাগে।

২। বুদ্ধি প্ৰধান পদ্ধতি ঃ

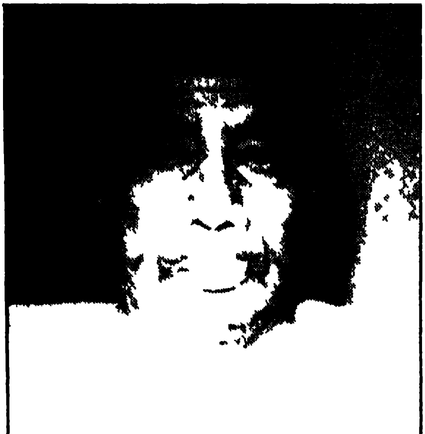
বুদ্ধি প্ৰধান পদ্ধতিত বিশ্বাস ৰখা সকলৰ মতে আবেগ অবাস্তৱ আৰু অবাস্তৱ। অভিনয় শিল্পীয়ে বাস্তৱৰ আধাৰত কল্পনা কৰিব লাগিব আৰু সেই ভাব বাস্তৱৰ দৰে প্ৰকাশ কৰিব লাগিব। আবেগৰ জৰিয়তে নহয় বৰং বাস্তৱৰ সাদৃশ্যৰে ব্যঞ্জনাৰ প্ৰয়োগ কৰি চৰিত্ৰটি ফুৰাই তুলিব লাগে।

নটসূৰ্য্য ফণী শৰ্ম্মা

শ্ৰীমন্ত শঙ্কৰদেৱ বঁটা, কেন্দ্ৰীয় সংগীত নাটক একাডেমী বঁটা তথা ৰাষ্ট্ৰীয় আৰু ৰাজ্যিক বিভিন্ন নাট্যসন্মানৰ অধিকাৰী নাট্যপ্ৰভাকৰ শ্ৰীসত্যপ্ৰসাদ বৰুৱা।

কালপুৰুষ, শতিকাৰ বান, লাচিত বৰফুকন, মণিৰাম দেৱান, আসাম হলিউড, চতুৰঙ্গ ফল্গু সমিধান আদি কবি ডেৰকুৰিৰো ওপৰত নাটকৰ নাট্যকাৰ প্ৰবীন ফুকন।

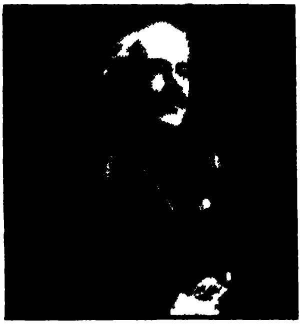
'পিয়লি ফুকন', 'পহিলা তাৰিখ', উপহাৰ'কে আদি কৰি অসংখ্য নাটকৰ সফল নাট্যকাৰ অভিনেতা পৰিচালক নাট্যপ্ৰবৰ সাৰদা কান্ত বৰদলৈ।
(জন্ম ২২-৮-১৯০২ মৃত্যু ঃ ৫-৯ ১৯৮৫)।



অসমৰ কলাজগতৰ ভাস্কৰ যুগল দাস ।
'বায়নৰ খোল' যুগল দাসৰ অমৰ কীৰ্ত্তি ।

এটি অন্তৰঙ্গ নাটকীয় মুহূৰ্ত্তত স্তানিস্লাভস্কি আৰু লিলিনা।
নাটক 'The Cherry Orchard' ১৯০১ চন।

'Petty Bourgeois' নাটকৰ দৃশ্যসজ্জাৰ সন্মুখত মেক্সিম গৰ্কী। ১৯০২ চন।



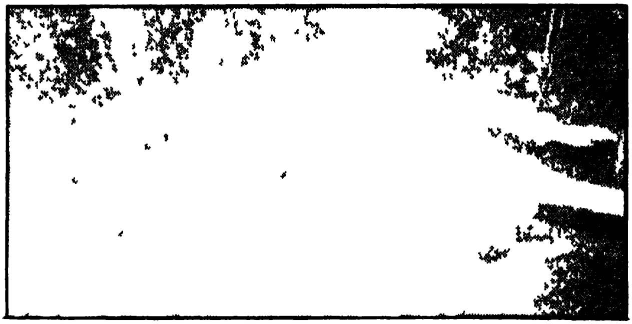
'The Three Sisters' নাটকত ভাৰচিনিনৰ চৰিত্ৰত স্তানিস্লাভস্কি ১৯০০।

'Unde Vanya' নাটকৰ প্ৰথম অঙ্কৰ এটি দৃশ্য।

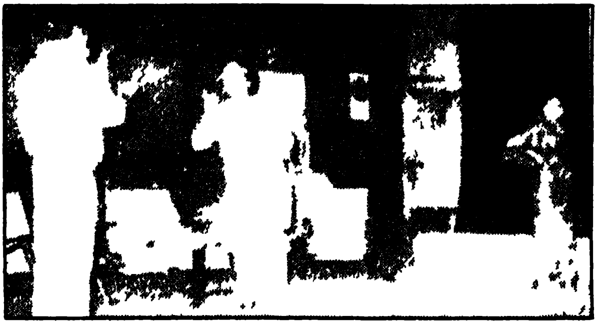
'Lower Depth' নাটকত যোচেফ ষ্টেলিনৰ ভাওত কনস্তানটিন স্তানিশ্লাভস্কি। নাটকৰ কাল ১৯০২ চন।

মেক্সিম গৰ্কী আৰু এণ্টন চেকভৰ সৈতে মস্কোৰ 'আৰ্ট থিয়েটাৰ ট্ৰুপ'ৰ অভিনেতা অভিনেত্ৰীৰ একাংশ। ১৯০০ চন। নাটক 'ব্লুবাৰ্ড'।

ভ্ৰাম্যমান নাট্যমঞ্চত অভিনীত মহেন্দ্ৰ বৰঠাকুৰৰ 'মোৰ আই' নাটকত পবন ফুকন, বীণা বৰা, উপকুল বৰদলৈ, ইলা কাকতি আৰু প্ৰশান্ত হাজৰিকা।

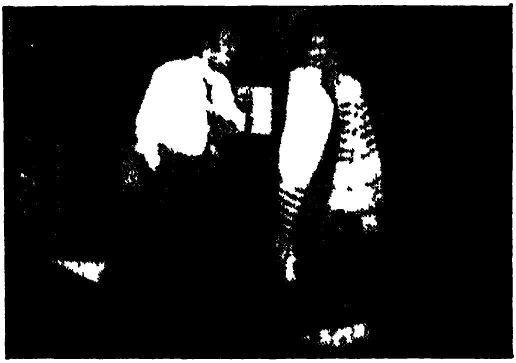


ৰঙৰ প্ৰাধান্য বঢ়াৰ লগে লগে মুখাৰ বিলোপ ঘটিছে যদিও অঙ্কীয়া নাট ভাওনাত এতিয়াও মুখাৰ ব্যাপক ব্যৱহাৰ হয়। দহমুৰীয়া ৰাৱণ, বকাসুৰ, ঘটাসুৰকে আদি কৰি জটায়ু পক্ষীৰ বাবেও মুখাৰ ব্যৱহাৰ হৈ আছে।

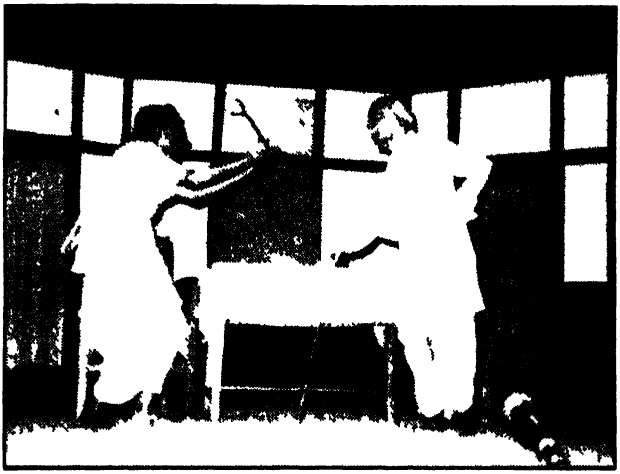


'চকৰি' নাটকৰ এটি দৃশ্যত প্ৰবীন অভিনেতা, পৰিচালক গিৰিশ চৌধুৰী।
সহশিল্পী দীনেশ দাস আৰু ৰুণু দেৱী।

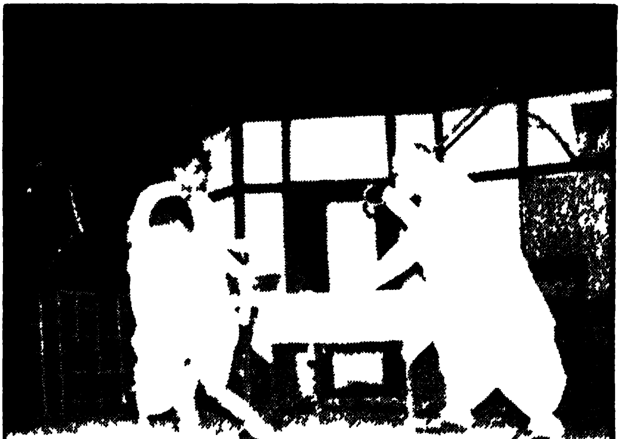
'ৰজা ইডিপাচ' নাটকত নাট্যপ্ৰভাকৰ সত্যপ্ৰসাদ বৰুৱা আৰু জনৈক শিল্পী।



প্ৰবীন ফুকন ৰচিত 'চতুৰঙ্গ' নাটকত ঈশান বৰুৱা আৰু আভা হাজৰিকা।



'ঠিকনা'ৰ আন এটি দৃশ্যত লক্ষ্যধৰ চৌধুৰী লগত গ্ৰন্থকাৰ।



'হেৰৌ ক'লৈ পলাইছ ? ৰ আজি তোক দিম এসেকা।'
লক্ষ্যধৰ চৌধুৰী ৰচিত আৰু পৰিচালিত তথা তেওঁৰ জীৱনৰ শেষ অভিনীত নাটক 'ঠিকনা'। লগত শিল্পী বাদল দাস আৰু শিশুশিল্পী নাতিল'ৰা শ্ৰীমান আশীষ চৌধুৰী।

'গোলামী নালাগে স্বাধীন হ'ম' ঃ মণিৰাম দেৱান।
৩-১১-৫৪ তাৰিখে নতুন দিল্লীত অনুষ্ঠিত হোৱা সৰ্বভাৰতীয় যুৱ মহোৎসৱত গুৱাহাটী বিশ্ববিদ্যালয়য়ে মঞ্চস্থ কৰা নাটক 'মণিৰাম দেৱান'ৰ এটি দৃশ্য। নাট্যকাৰ প্ৰবীন ফুকন। দলপতি ডঃ মহেশ্বৰ নেওগ। দৃশ্যাংশত বিষ্ণু খাউণ্ড, বেণীমাধৱ মহন্ত, নজৰুল হুচেইন, শৈল বৰুৱা আৰু দুৰ্গেশ্বৰ বৰঠাকুৰ। ৰূপসজ্জা - কুলদা ভট্টাচাৰ্য্য, পৰিচালনা ডঃ ভুপেন হাজৰিকা।

নতুনদিল্লীৰ আকাশবাণী কেন্দ্ৰৰ সন্মুখত 'এৰাবাটৰ সুৰ' নাটকৰ গুৱাহাটী বিশ্ববিদ্যালয়ৰ দলটো। বাওঁফালৰ পৰা ক্ৰমান্বয়ে ঃ- মনোৱাৰ ইচলাম বৰা, বিজয় শঙ্কৰ দাস, লিলি দাস, বাদল দাস, জ্যোতিৰ্ময় কাকতি, গীতা দাস, অঞ্জলী মেচ, অৱনী গোহাঁই বৰুৱা, শেৱালী দেৱী, দুৰ্গেশ্বৰ বৰঠাকুৰ, কুলদা কুমাৰ ভট্টাচাৰ্য্য, নিত্যা ভূঞা, দিলীপ কুমাৰ হাজৰিকা, অজিত সিংহ, তফজুল আলি, বেণীমাধৱ মহন্ত, বীৰেন্দ্ৰনাথ দত্ত আৰু শৈল বৰুৱা (২-১১-৫৪) ৰচনা আৰু পৰিচালনা - ডঃ ভুপেন হাজৰিকা।

সঠিক পদ্ধতি

কিন্তু আমাৰ মতে অভিনয়ৰ সঠিক পদ্ধতি হ'ল এই দুয়োটা ৰীতিৰ সঠিক সামঞ্জস্য সাধন। অভিনয় হ'ব লাগে এক প্ৰকাৰৰ বিধিবদ্ধ কাৰ্য্যপ্ৰণালী (process) তাৎক্ষণিক ক্ৰিয়া নহয় (instanteous)। অন্যান্য শিল্পীৰ দৰে অভিনেতাই পোনপ্ৰথম আবেগ জাগ্ৰত কৰে আৰু বুদ্ধিৰ মাৰ্গৰে আগুৱাই যায়। ফলস্বৰূপে চৰিত্ৰ ক্ৰমাৎ স্পষ্ট হৈ উঠে। গতিকে শিল্প সৃষ্টিৰ প্ৰাৰম্ভিক পৰ্য্যায়ত আবেগৰ সোঁৱৰণ হ'লেও পিচলৈ বুদ্ধিৰ প্ৰয়োগেই হ'ল সঠিক পদ্ধতি।

নাটক যৌথশিল্প হ'লেও দৰ্শকে মঞ্চত কেৱল অভিনয় শিল্পীকহে প্ৰত্যক্ষ কৰে। শিল্পীয়ে অভিনেয় চৰিত্ৰৰ মাজত নিজকে বিলীন কৰি দি চৰিত্ৰটোক প্ৰাণৱন্ত কৰি তোলে। তেওঁ আৰু তেওঁৰ শিল্প মাধ্যম অভিন্ন। তেওঁৰ শৰীৰ, কণ্ঠস্বৰ আৰু মানসিকতাই তেওঁৰ সৃষ্টিক নিয়ন্ত্ৰণ কৰে। তেওঁ কেতিয়াও সৃষ্টিৰ পৰা নিজকে নিলগে ৰাখিব নোৱাৰে। সেইবাবে অভিনয় শিল্পীয়ে নিজেই নিজৰ মূল্যায়ণ কৰিব লাগে। সেই ক্ষেত্ৰত তেওঁ দুই ধৰণৰ দৃষ্টি-ভঙ্গী আয়ত্ব কৰা উচিত। এটা হ'ল চৰিত্ৰ শ্ৰষ্টাৰ দৃষ্টি-ভঙ্গী অৰ্থাৎ শ্ৰষ্টা হিচাপে নিজৰ মূল্যায়ণ কৰিব লাগে। আৰু আনটো হ'ল চৰিত্ৰ দ্ৰষ্টাৰ দৃষ্টি-ভঙ্গী অৰ্থাৎ দৰ্শক হিচাপে নিজ চৰিত্ৰৰ বিশ্লেষণ কৰিব লাগে। দৰ্শকৰ প্ৰতিক্ৰিয়াৰ সৈতে সমন্বয় সাধন কৰাৰ লগে লগে অভিনয় শিল্পীয়ে চৰিত্ৰৰ মাজত নিজকে বিলীন কৰি দিব লাগে।

পেছাদাৰী থিয়েটাৰৰ জন্ম

(১৪৬৯-১৫৮৪)

বিশ্ব থিয়েটাৰৰ অন্যতম প্ৰতিভা, বিশ্ববৰেণ্য নাট্যকাৰ ছেক্সপীয়েৰৰ দেশ ইংলণ্ড। সেইবাবেই বোধহয় বিশ্বৰ অনুসন্ধিৎসু থিয়েটাৰ কৰ্মীয়ে ইংলেণ্ডৰ থিয়েটাৰৰ উত্থান-পতন, পৰীক্ষা-নিৰীক্ষা, সংযোজন-বিযোজন, চিন্তা-চৰ্চ্চা আদিৰ বিষয়ত সততে নজৰ ৰাখে। অন্ততঃ চেক্সপীয়েৰৰ আবিৰ্ভাৱৰ পিচৰ পৰা। সেয়ে এইবাৰ ইংলণ্ডৰ থিয়েটাৰৰ সম্পৰ্কত কিছু আলোকপাত কৰিবলৈ চেষ্টা কৰা হৈছে।

অন্যান্য দেশৰ দৰে মধ্যযুগৰ ইংলণ্ডীয় থিয়েটাৰত পেছাদাৰী, অপেছাদাৰী অভিনেতাৰ প্ৰতিদ্বন্দ্বিতা বিৰাজ কৰিছিল। এই প্ৰতিদ্বন্দ্বিতাত অভিনেতাৰ প্ৰভাৱ আৰু প্ৰতাপ আছিল উল্লেখনীয়। সেইবোৰ অপেছাদাৰী অভিনেতাৰ প্ৰতাপ খৰ্ব কৰিবৰ বাবে পেছাদাৰী সকলে ১৪৬৯ নিজেই একোটা গোষ্ঠীভুক্ত হয়। তদুপৰি তেওঁলোকে অভিনয়ৰ বাহিৰে আন কোনো কামত আত্মনিয়োগ নকৰাৰ সংকল্প গ্ৰহণ কৰিছিল। সেয়েহে তেওঁলোকে 'ডিউক' আৰু ১৪৯২ খ্ৰীষ্টাব্দৰ 'আৰ্ল্ অব এচেক্স', 'আৰ্ল অব অক্সফৰ্ড মে' ৰ সন্মুখত নিয়মিত অভিনয় কৰাৰ ব্যৱস্থা কৰিছিল। এইসকলৰ নাম আছিল 'জন ইংলিছ', 'এড্ৱাৰ্ড মে', 'ৰিচাৰ্ড গিবচন' আৰু 'জন হেমণ্ড'। তেওঁলোকক ৰাজকোষৰ পৰা দিয়া বাৰ্ষিক অনুদান আছিল ৩ পাউণ্ড, ৬ ছিলিং ৮ পেন্স। ইয়াৰ বাহিৰেও বিভিন্ন সময়ত পুৰস্কাৰ ৰূপে তেওঁলোকে অতিৰিক্ত টকাও পাইছিল।

কিন্তু এইবিলাক 'Kings man' হোৱা স্বত্বেও সদায়ে ৰাজ অনুগ্ৰহৰ ওপৰত নিৰ্ভৰশীল নাছিল। ৰাজপ্ৰাসাদৰ কামত তাগিদা নাথাকিলেই তেওঁলোকে ৰজাৰ পৰা পোৱা ডাঙৰ ডাঙৰ মেডেল লৈ সৰু-সুৰা দল হিচাপে বাটে-ঘাটে উপাৰ্জনৰ বাবে অভিনয় কৰি ফুৰিছিল। এই বিচৰণৰ পথত গাৱঁৰ অতিথিশালাৰ সংলগ্ন যিবিলাক মুকলি ঠাই থাকে তাতেই তেওঁলোকে অভিনয় কৰিবলৈ বেছি পছন্দ কৰিছিল।

কিন্তু পেছাদাৰী অভিনেতাসকলৰ এই দ্বি-মুখী কাৰ্য্যকলাপে ৰাজদৰবাৰৰ অপেছাদাৰী অভিনেতাসকলৰ প্ৰভাৱ খৰ্ব কৰাৰ ক্ষেত্ৰত বৈপৰীত্যহে বৃদ্ধি কৰে। কাৰণ দৰবাৰৰ বহু সভাসদে ৰাজদৰবাৰতেই অভিনয় আৰম্ভ কৰিছিল। তদুপৰি বিভিন্ন বিদ্যালয় আৰু বিশ্ববিদ্যালয়তো অকস্মাৎ নাটকৰ অধ্যয়ন আৰু মঞ্চস্থ কৰাৰ জোৱাৰ উঠে। এক কথাত অভিনয় হৈ পৰিছিল সামাজিক আৰু শিক্ষাগত অবসৰ বিনোদনৰ উপাদান স্বৰূপ।

ফলত ৰাজদৰবাৰৰ, বিদ্যালয়ৰ আৰু অতিথিশালাৰ বাহিৰতো পেছাদাৰী অভিনেতাসকলে ৰক্ষণশীলসকলৰ তীব্ৰ বিৰোধিতাৰ সন্মুখীন হয়। কেৱল সেয়ে নহয় গাঁৱৰ আইন, অধিকৰ্ত্তা, চহৰৰ পৌৰ কৰ্তৃপক্ষসকল আৰু সৰ্বোপৰি লৰ্ড মেয়ৰৰ লগতে লণ্ডন চহৰৰ পৌৰপ্ৰতিষ্ঠানৰ প্ৰতিদ্বন্দ্বিতাত পেছাদাৰী অভিনেতাসকল সঙ্কটৰ সন্মুখীন হৈ পৰে। তেওঁলোকৰ একমাত্ৰ নিৰাপদ আশ্ৰয় আছিল 'আৰ্ল', 'ডিউক' আদিৰ মেডেল। নতুবা গ্ৰেপ্তাৰ। অঘৰীৰ

(ভেগাবেণ্ড)ৰ বাবে নিৰ্ধাৰিত আৰ্থিক জৰিমনা। চাবুকৰ আঘাত, হাজোত বাস, শাৰীৰিক নিৰ্যাতন আছিল তেওঁলোকৰ নিত্য-সংগী। অৱশেষত শতাব্দীৰ মাজভাগত যেতিয়া 'কৰপাছ কৃষ্টি' নাটকবিলাক প্ৰায় অবলুপ্তিৰ পথত অগ্ৰসৰ হয় তেতিয়া অলিভাৰ ক্ৰমৱেল (১৪৮৮-১৫৪০) আৰু জন কল্‌ভিনৰ (১৯০৯-১৫৬১) অনুগামীসকলে প্ৰটেচটাণ্টবাদৰ তত্ত্বগত দিশ প্ৰতিষ্ঠা কৰাৰ বাবে তৰ্কৰ খাতিৰত নাটক আৰু অভিনয় ব্যৱহাৰ কৰিছিল।

অৱশেষত ষোড়শ শতাব্দীত থিয়েটাৰ আৰু অভিনেতাসকলৰ প্ৰতি বিৰোধীসকলৰ প্ৰতি বিৰোধিতাৰ মধ্যস্থতাত প্ৰিভি কাউঞ্চিলে এখন কমিচন নিয়োগ কৰি 'মাষ্টাৰ অব ৰেভেলছ্' ৰ হাতত অভিনয় সংক্ৰান্ত অনুমতি দানৰ ক্ষমতা অৰ্পন কৰে। কিন্তু চহৰৰ পৌৰকৰ্ত্তাসকলে বিভিন্ন চক্ৰান্ত কৰি অভিনয়ক সমাজৰ নৈতিক জীৱন দুষিতকাৰী হিচাপে মঞ্চ প্ৰযোজনা পৰিপূৰ্ণভাৱে দমন কৰাৰ নীতি গ্ৰহণ কৰিলে। চৰকাৰে শেষত উপায়ান্তৰ হৈ পৌৰকৰ্ত্তাসকলৰ এই নীতিত হস্তক্ষেপ কৰিবলৈ বাধ্য হয়। ১৫৮৪ চনত পৌৰকৰ্তৃপক্ষই শেষ অস্ত্ৰ হিচাপে শীতকালত লণ্ডন চহৰত নাট্য অনুষ্ঠান নিষিদ্ধ ঘোষণা কৰিবলৈ চেষ্টা কৰে। কিন্তু ৰাষ্ট্ৰৰ হস্তক্ষেপ অভিনেতাসকলৰ পক্ষলৈ যায়। এনেদৰেই ১৫৮৪ চনত ভিতৰত ইংলেণ্ডত অভিনয়ে এটা সুষ্ঠ পেছা হিচাপে গণ্য কৰাৰ অধিকাৰ অৰ্জন কৰে। এইদৰেই ইংলেণ্ডত পেছাদাৰী অভিনয়ৰ অঙ্কুৰ বিকশিত হয়।

ধ্বনি আৰু উচ্চাৰণ প্ৰসঙ্গ

অভিনয় কৰিবলৈ গ'লে এজন অভিনয় শিল্পীয়ে আটাইতকৈ বেছি যাৰ ওপৰত নিৰ্ভৰ কৰিবলগীয়া হয় সেয়া হ'ল কণ্ঠ। অভিনয়ৰ ক্ষেত্ৰত এই কণ্ঠস্বৰৰ কাম নানাবিধ, নাটকীয় সংলাপৰ কেৱলমাত্ৰ সুষ্ঠ অভিনয়েই নহয় সেই সংলাপৰ মাজত যি আবেগ (Emotion) প্ৰচ্ছন্ন আছে, কণ্ঠস্বৰৰ মাধ্যমেৰেই তাকে ধ্বনিবোধ্য কৰি ফুটাই তুলিব লাগে। সেইবাবে সুস্পষ্ট উচ্চাৰণ সাধনাই কেৱল নহয় — কণ্ঠস্বৰৰ মাধ্যমত মানব মনৰ সঞ্চিত স্নেহ, প্ৰেম, বাৎসল্য, ক্ৰোধ, ক্ষোভ, দুখ ইত্যাদি ভাবৰূপটোকে ফুটাই তোলাৰ সাধনাও হ'ল অভিনয় ভঙ্গীৰেই কাম।

প্ৰশ্ন উঠিব পাৰে যে উপৰোক্ত স্নেহ, প্ৰেম ইত্যাদি গুণবোৰ যেতিয়া সকলো মানুহৰ মনতেই প্ৰসুপ্ত আছে তেন্তে অভিনয়ৰ যোগেদি পৰ্য্যায়ক্ৰমে

সেইবোৰৰ প্ৰকাশ স্বাভাৱিক ভাবেইতো কৰিব পাৰে ? তাৰ বাবে আকৌ বিশেষ সাধনাৰ প্ৰয়োজন কি ? এই প্ৰকাশ যে কণ্ঠস্বৰৰ মাধ্যমেৰেই ঘটে এই কথাও সত্য।

এই ক্ষেত্ৰত এটা কথা লক্ষণীয়। সাধাৰণ মানুহৰ ব্যক্তিগত জীৱনত যেতিয়া ৰাগ, দ্বেষ, ভালপোৱা ইত্যাদিৰ কাৰণ ঘটে তেতিয়া তাৰ প্ৰতিক্ৰিয়া তেওঁৰ কণ্ঠস্বৰৰ মাধ্যমতেই পৰিস্ফুট হয়। কিন্তু এজন অভিনেতাৰ ব্যক্তিগত জীৱনত ৰাগ, দ্বেষ, ভালপোৱাৰ কাৰণ নঘটিলেও আকৌ তেওঁ প্ৰকাশ কৰিবলগীয়া হয়। ব্যক্তিগত জীৱনৰ চিৰাজুদ্দিন আহমেদৰ এটি মাত্ৰ সন্তানৰ মৃত্যু সংবাদত ম্ৰিয়মান হৈ পৰিবই কিন্তু চিৰাজৰ ভূমিকাত যিয়ে অভিনয় কৰিব তেওঁৰ জীৱনত হয়তো আটাইতকৈ সুখৰ বা আনন্দৰ কাৰণ কিবা ঘটিব পাৰে। অথচ সেই ব্যক্তিগত আনন্দক লুকাই থৈ তেওঁ দৰ্শকৰ সন্মুখত মেলিধৰিব লাগিব এক শোকাকুল পিতৃৰ ভূমিকা। ঠিক সেইদৰে ঘৰত অসুস্থ পত্নীক সংকটময় অৱস্থাত এৰি থৈ আহিও অভিনেতাই এক আনন্দোজ্জ্বল ব্যক্তিৰ ভূমিকাত অৱতীৰ্ণ হ'ব লগা হ'লেও তেওঁৰ ব্যক্তিগত দুখক আঁতৰাই ৰাখি অভিনয় কৰিব লাগিব।

কোৱা বাহুল্য যে এই কাম বৰ কঠিন। এই কঠিন কাম সম্পাদন কৰিবলৈ গ'লে এজন অভিনয় শিল্পী মানৱ মনৰ বিভিন্ন ভাববোৰৰ দ্বাৰা পৰিচালিত হ'লে নচলিব। সেইবোৰক সম্পূৰ্ণভাবে অধিগত কৰি নিজৰ আয়ত্বৰ মাজলৈ আনিব লাগিব। সাধাৰণ মানুহৰ এইবোৰ ভাবব্যঞ্জনা আয়ত্বাধীন নহয়। আমি যেতিয়া দুখ পাওঁ বা আনন্দ লাভ কৰো, তেতিয়া আমাৰ কণ্ঠস্বৰত যি ভাব প্ৰকাশ ঘটে, সেয়া আমাৰ অজ্ঞাতসাৰেই ঘটি থাকে। কিন্তু এজন অভিনেতাই সচেতন ভাবেই এই পৰিবৰ্ত্তন আনিবলগীয়া হয়। সেইবাবে তেওঁৰ সাধনাৰ প্ৰয়োজন।

দ্বিতীয়তে অভিনয় শিল্পীৰ আটাইতকৈ ডাঙৰ দায়িত্ব হ'ল এইবোৰ শোক, আনন্দ দৰ্শকৰ ওচৰলৈ লৈ যোৱা। এক কথাত সাৰ্বজনীন কৰি তোলা। ব্যক্তিগত জীৱনত দুখ পালে আমি ধীৰে কথা কওঁ, আনন্দ পালে জোৰে কথা কওঁ। এইটোৱেই স্বাভাৱিক। কিন্তু এজন অভিনেতাৰ সন্মুখত থাকে অগণিত দৰ্শক। গতিকে কি শোকৰ, কি আনন্দৰ অভিব্যক্তি প্ৰকাশৰ বেলিকা তেওঁ স্বৰ বিন্যাসৰ এনে এক পৰ্দাৰ সাহায্য ল'ব লাগিব যাতে সেই ভাবব্যঞ্জনা একেবাৰে শেষৰ শাৰীৰ দৰ্শকৰো শ্ৰুতিগোচৰ হয়। অথচ শোক আৰু আনন্দ প্ৰকাশৰ সুক্ষ্ম পাৰ্থক্যটোও বজাই থাকে। বাস্তৱ জীৱনত আমি যেতিয়া ফুচ্ ফুচাই কথা কওঁ

তেতিয়া অইনক শুনাবৰ বাবে নকওঁ। কিন্তু মঞ্চত যেতিয়া অভিনেতাই ফুচফুচাই কথা কয় তেতিয়া কিন্তু প্ৰেক্ষাগৃহৰ পিচৰ শাৰীৰ দৰ্শকৰ গোচৰ হয়। অথচ সন্মুখৰ শাৰীতেই হওক বা পিচৰ শাৰীতেই হওক সকলো দৰ্শকৰেই বুজাৰ কোনো অসুবিধা নহয় যে অভিনেতাই ফুচফুচাই কথা কৈছে। আচলতে যে ফুচফুচাই কথা কোৱাৰ ভঙ্গীৰ মাধ্যমত তেওঁ উচ্চ গ্ৰামতেই কথা কৈছে এই কথা কোনো মতেই দৰ্শকে বুজিব নোৱাৰে। কণ্ঠস্বৰৰ মাধ্যমত এই বিভ্ৰম বা Illusion ৰ সৃষ্টি, স্বৰবিন্যাসৰ সুকঠোৰ সাধনাৰ বাহিৰে অসম্ভৱ।

স্বৰবিন্যাসৰ দ্বাৰা এই বিভ্ৰম বা Illusion ৰ সৃষ্টি কৰা সহজসাধ্য নহয়। ইয়াৰ বাবে নিয়মিত কণ্ঠস্বৰ ব্যায়ামৰ আৱশ্যক। কিন্তু স্বৰসাধনা মানে চিঞৰি চিঞৰি কথা কোৱা নহয়। কণ্ঠস্বৰৰ মাধ্যমত বিভিন্নভাব অৰ্থাৎ Mood ৰ অভিব্যক্তি প্ৰকাশৰ বাবে স্বৰগ্ৰামত যি বিচিত্ৰ উত্থান-পতন (modulation) ৰ প্ৰক্ৰিয়া সেইটো আয়ত্ব কৰাৰ বাবে অভিজ্ঞ ব্যক্তিসকলে বিভিন্ন পন্থাৰ নিৰ্দেশ দিছে। এই পন্থাবোৰ যে কেৱলমাত্ৰ তেওঁলোকৰ অভিজ্ঞতালব্ধ সত্য সেয়াই নহয়। ইয়াৰ মূলত নিহিত আছে সুচিন্তিত বৈজ্ঞানিক প্ৰণালী। আমি পৰবৰ্ত্তী অধ্যায় এটিত সেই বৈজ্ঞানিক প্ৰণালীবোৰ বিশদ ভাবে আলোচনা কৰিম।

কিন্তু ইয়াৰ আগেয়ে আৰু এটি বিষয়ৰ আলোচনা কৰি লোৱা দৰকাৰ। সেয়া হ'ল উচ্চাৰণ বিধি। শব্দক অৰ্থসমন্বিত কৰি সঠিকভাবে উচ্চাৰণ কৰাই হ'ল অভিনয় শিল্পীৰ অন্যতম প্ৰধান কৰ্ত্তব্য। এজন অভিনয় শিল্পীয়ে ব্যঞ্জনাময় ভাবৰ প্ৰকাশত যিমানেই দক্ষতা অৰ্জন নকৰক কিয়, শব্দৰ উচ্চাৰণত যদি তেওঁৰ কোনো জড়তা থাকে তেনেহ'লে সকলো প্ৰচেষ্টাই ব্যৰ্থ হৈ যায়। গতিকে সেই শব্দক অহেতুক নাইবা অশুদ্ধ ভাবে উচ্চাৰণ কৰাটো কেৱল মাত্ৰ অন্যায়েই নহয় অপৰাধো। অৱশ্যে দৈহিক গঠনৰ তাৰতম্যৰ বাবে যদি কাৰোবাৰ পক্ষে সঠিক ভাবে সঠিক উচ্চাৰণ সম্ভৱ নহয় নাইবা জন্মৰ পৰাই জিভাৰ জড়তা থাকে সেই সম্পৰ্কে ক'বলগীয়া নাই। কিন্তু অসাবধানতা আৰু অবহেলাৰ বাবে যেতিয়া শব্দৰ ভুল উচ্চাৰণ কৰা হয় তেতিয়া সেইটো ক্ষমাৰ অযোগ্য হৈ পৰে। অনিচ্ছাকৃত ত্ৰুটি অলপ চেষ্টা কৰিলেই সুধৰাই লোৱা সম্ভৱ। যিয়ে এই চেষ্টা নকৰে তেওঁলোকক নিজ মাতৃভাষাৰ প্ৰতি শ্ৰদ্ধাশীল নহয় বুলিয়েই ধৰি ল'ব লাগিব। অসাৱধানতা নাইবা অৱহেলা বশতঃ ব্যক্তিগত জীৱনত আমি বহুতেই কি ভাবে অশুদ্ধ শব্দৰ উচ্চাৰণ কৰো তাৰ দুই এটা উদাহৰণ দিলেই স্পষ্ট হৈ উঠিব।

ধৰা যাওক 'জীৱন' শব্দটো। অলপ সচেতনভাবে লক্ষ্য কৰিলেই দেখা যাব যে বহুতে এই শব্দটিৰ উচ্চাৰণ কৰে 'জীবন' বুলি কোনো কোনোৱে 'জীৱন' আৰু কোনোৱে আকৌ 'জীঅন' বোলে। এই ধৰণৰ বিভিন্ন ধৰণে উচ্চাৰণ কৰাৰ উদাহৰণ শিক্ষিত অশিক্ষিত সকলো মানুহৰ মাজতেই প্রায়ে দেখা যায়। ইয়াৰ উপৰিও বৰ্ণমালাৰ এনে কিছুমান বৰ্ণ আছে যিবোৰ আমি শুদ্ধভাবে উচ্চাৰণ কৰিব নোৱাৰো। যেনে ৰেফ্, ৰ ফলা, ক্ষ, ৰ, ড়, ঢ়, ঁ ইত্যাদি বৰ্ণবোৰৰ সঠিক উচ্চাৰণ প্ৰায় ক্ষেত্ৰতেই নহয়। সচেতনভাবে অথবা লক্ষ্য কৰিলেই শুনিবলৈ পোৱা যাব যে আমি কিমানে 'ৰিক্সা'ক 'ৰিস্কা', 'মৃণাল', ক 'মিনাল', 'পুৰ্ণিমা'ক 'পুনিমা', 'প্ৰাৰ্থীক' ,'পাৰ্থী', 'প্ৰথম'ক 'পথম' 'আবৃত্তি'ক 'আবিত্তি', 'বুঢ়া'ক 'বুৰা' আদি অজস্ৰ শব্দ অনায়াসে ভুল উচ্চাৰণ কৰি গৈ থাকো।

সাধাৰণ জীৱনত শব্দৰ এই বিচিত্ৰ উচ্চাৰণে ভাব প্ৰকাশৰ ক্ষেত্ৰত কোনো বাধাৰ সৃষ্টি নকৰে সঁচা কিন্তু এজন অভিনয় শিল্পীৰ পক্ষে এই ক্ৰুটি মাৰাত্মক। এইবোৰ অলপ সচেতনাৰ সৈতে অনুশীলন কৰি সুধৰাব পৰা যায়। বৰ্ত্তমান প্ৰসঙ্গত স্বৰবিন্যাসৰ বিভিন্ন প্ৰক্ৰিয়াৰ আলোচনাৰ আগতেই শব্দৰ উচ্চাৰণ বিধি আৰু তাকেই সুস্থভাবে আয়ত্ব কৰাৰ পন্থা আমি পোনপ্ৰথমে ('পথমে' ! নহয়) আলোচনা কৰিব বিচাৰিছো।

পঞ্চম অধ্যায়

উচ্চাৰণ বিধি

বহু সময়ত দেখা গৈছে অভিনেতা বা অভিনেত্ৰী গৰাকীৰ অভিব্যক্তি ভাল কিন্তু অশুদ্ধ উচ্চাৰণৰ বাবে নাটকৰ ৰসভংগ হৈছে। সংলাপ শ্ৰুতিমধুৰ নোহোৱাৰ বাবে দৰ্শকে নাটকৰ অভ্যন্তৰলৈ সোমাব পৰা নাই। সেইবাবেই কোৱা হৈছে 'ৰজাৰ শিষ্টাচাৰ নিয়মানুবৰ্ত্তিতাত আৰু অভিনেতাৰ শিষ্টাচাৰ শুদ্ধ উচ্চাৰণত'। সংলাপৰ শুদ্ধ প্ৰক্ষেপণ আৰু শব্দৰ শুদ্ধ উচ্চাৰণেই অভিনেতাৰ মুখ্যতম গুণ।

বাকযন্ত্ৰত হোৱা শব্দ বতাহৰ সংস্পৰ্শত গ্ৰীবা বা ডিঙিত মাংসপেশী, ওঠ, জিভা, দাঁত, তালু বা গালৰ মাংসপেশী আদিৰ সহায়ত ই অৰ্থ থকা শব্দ বা ধ্বনিলৈ ৰূপান্তৰিত হয়। গতিকে শব্দ এটা উচ্চাৰণ কৰিবলৈ হ'লে প্ৰয়োজন হয় (১) বাকযন্ত্ৰ (২) বতাহৰ ঘৰ্ষণ (৩) গ্ৰীবা বা ডিঙি (৪) ওঠ (৫) জিভা (৬) দাঁত (৭) তালু আদি।

উচ্চাৰণ বিকৃত হোৱাৰ কাৰণসমূহ

উচ্চাৰণ কেতিয়া বিকৃত হ'ব পাৰে সেই কথা তলত উল্লেখ কৰা হ'ল ঃ

১। অশুদ্ধ বানান

২। জিভাৰ বেয়া গঠন

৩। দাঁতৰ বেয়া গঠন

৪। ওঠৰ বেয়া গঠন

৫। ফুটাই পাঠ কৰাৰ অনভ্যাস

৬। চুটি জিভা

৭। বাকযন্ত্ৰৰ অসুস্থতা

৮। নিশ্বাস প্ৰশ্বাসৰ ওপৰত অনিয়ন্ত্ৰণ
৯। শব্দৰ গঠন প্ৰণালীত নিখুঁত প্ৰত্যক্ষীকৰণৰ অভাৱ।

অসমীয়া বৰ্ণমালাৰ উচ্চাৰণ বিধি

যিকোনো অসমীয়া ব্যাকৰণৰ পাত লুটিয়ালেই দেখা যাব যে আমাৰ বৰ্ণমালাত ৪৭ সাতচল্লিশটি বৰ্ণ আছে। তাৰ ভিতৰত বাৰটা স্বৰবৰ্ণ বাকী পয়ত্ৰিশটা হ'ল ব্যঞ্জন বৰ্ণ। বাৰটা স্বৰবৰ্ণৰ ভিতৰত '৯' কাৰ আৰু 'দীৰ্ঘ ঋ' কাৰৰ উচ্চাৰণ আমি নকৰো। সাধাৰণভাবে 'ঋ' কাৰৰ ঠাইত আমি 'ৰি'ৰ ব্যৱহাৰ কৰো। যেনে 'হৃদয়' (ৰিদয়), ঋষি (ৰিষি) ইত্যাদি আৰু '৯কাৰ'তো আমাৰ ভাষাত সম্পূৰ্ণভাবেই অনুপস্থিত। তেনেহ'লে বাৰটা স্বৰবৰ্ণৰ ভিতৰত বাদ দি মুঠ সংখ্যা হ'লগৈ দহটা।

এই দহোটা স্বৰবৰ্ণক আকৌ উচ্চাৰণৰ পাৰ্থক্য অনুযায়ী 'হ্ৰস্ব' আৰু 'দীৰ্ঘ' এই দুই ভাগত বিভক্ত কৰা হৈছে। 'অ', 'ই', 'উ', এই কেইটা হ্ৰস্বস্বৰ আৰু 'আ', 'ঈ', 'ঊ', 'এ', 'ঐ', 'ও', 'ঔ' এই সাতটা হ'ল দীৰ্ঘস্বৰ। শব্দৰ উচ্চাৰণৰ সময়ত বৰ্ণৰ এই হ্ৰস্বত্ব আৰু দীৰ্ঘত্ব সম্বন্ধে সচেতন থকা উচিত। উদাহৰণ স্বৰূপে 'তোমাৰ নাম কি' এই সংলাপটিৰ 'কি' টো হ্ৰস্ব স্বৰতে উচ্চাৰণ কৰিব লাগিব। কিন্তু 'কী ! তোমাৰ ইমান সাহস" ! এই সংলাপটিত নাট্যকাৰে হ্ৰস্ব ইকাৰ প্ৰয়োগ কৰিলেও তাক দীৰ্ঘস্বৰতহে উচ্চাৰণ কৰিব লাগিব। এইদৰে চৰিত্ৰৰ Mood অনুসৰণ কৰি অভিনয় শিল্পীয়ে কোনটো হ্ৰস্ব আৰু কোনটো দীৰ্ঘ সেইটো বাচি উলিয়াব লাগিব। আমাৰ ব্যঞ্জনবৰ্ণত তিনিটা শ (শ-ষ-স) আছে। অসমীয়াত এই তিনিওটা 'শ'ৰ উচ্চাৰণ প্ৰায় একেধৰণেই কৰা হয় যদিও স্বৰ অনুযায়ী উচ্চাৰণ বেলেগ বেলেগ হ'ব লাগিছিল। নিয়ম অনুসৰি মুৰ্ধণ্য 'ষ' মূৰৰ পৰা, দন্ত্য 'স' দাঁতৰ মাজেদি আৰু তালব্য শ তালুৰ পৰা উচ্চাৰিত হ'ব লাগিছিল। আমাৰ অসমীয়া শবোৰ একে ধৰণে উচ্চাৰিত হ'লেও অৱশ্যে সংস্কৃত বা বঙলা ভাষাত এইকেইটা শুদ্ধভাবে উচ্চাৰিত হয়।

ব্যঞ্জনবৰ্ণৰ উচ্চাৰণ বিধিৰ আলোচনাত ব্যাকৰণবিদ্ সকলে এইবোৰৰ বিভিন্ন উচ্চাৰণ স্থান নিৰ্দেশ কৰিছে। যেনে—

(i) ক খ গ ঘ ঙ —এইবোৰৰ উচ্চাৰণ সাধাৰণতে কণ্ঠৰেই কৰা হয় বাবে এইবোৰক কণ্ঠ্যবৰ্ণ বোলা হৈছে।

(ii) ঠিক তেনেকৈ 'চ'ৰ পৰা 'ঞ' হ'ল তালব্য বৰ্ণ কিয়নো এইবোৰৰ উচ্চাৰণ স্থল হ'ল তালু।

(iii) 'ট'ৰ পৰা 'ণ' ৰ উচ্চাৰণ স্থান হ'ল মূৰ্ধা; সেইবাবে এইবোৰ হ'ল মুৰ্ধণ্য বৰ্ণ।

(iv) 'ত'ৰ পৰা 'ন' হ'ল দন্ত্য বৰ্ণ আৰু

(v) 'প'ৰ পৰা 'ম' লৈ ওষ্ঠ বৰ্ণ ইত্যাদি।

(vi) বৰ্ণৰ উচ্চাৰণত কেৱলমাত্ৰ কণ্ঠৰেই নহয় নাকৰ ব্যৱহাৰো থাকে। আমি কিছুমান বৰ্ণৰ উচ্চাৰণ নাকেৰেও কৰো। যেনে 'ঙ', 'ঞ', 'ণ', 'ন' আৰু 'ম'। এইবোৰ হ'ল 'নাসিক বৰ্ণ'।

উচ্চাৰণ ভেদে স্বৰবৰ্ণৰ দৰে ব্যঞ্জনবৰ্ণৰো লঘুত্ব, গুৰুত্ব আছে। ব্যঞ্জনবৰ্ণকো মোটামুটিভাবে অল্পপ্ৰাণ (unaspirated) আৰু মহাপ্ৰাণ (aspirated) এই দুই ভাগত বিভক্ত কৰা হৈছে। প্ৰতি বৰ্গৰ প্ৰথম আৰু তৃতীয় বৰ্ণ হ'ল 'অল্পপ্ৰাণ'। শব্দৰ উচ্চাৰণত বৰ্ণৰ এই বিভিন্ন বৈশিষ্ট সম্পৰ্কে অভিনয় শিল্পীৰ সচেতন থকা উচিত।

ব্যাকৰণৰ কাম শুদ্ধ উচ্চাৰণৰ বিধিক লৈ। কিন্তু জনসমাজ এইবোৰ শুদ্ধ উচ্চাৰণ বিধিৰ প্ৰতি সচেতন নহয়। ব্যাকৰণৰ সূত্ৰই তেওঁলোকৰ দৈনন্দিন জীৱনৰ ভাব প্ৰকাশৰ ক্ষেত্ৰত কোনো প্ৰভাব বিস্তাৰ কৰিব পৰা নাই। সাধাৰণ মানুহে যি ধৰণে উচ্চাৰণ কৰে ব্যাকৰণবিদে সেয়া অশুদ্ধ বুলি অৱজ্ঞা কৰিলেও এজন অভিনেতাই কিন্তু তাকে কৰাৰ উপায় নাই। কিয়নো তেওঁৰ কাৰ্য্যৰ পৰিধি আৰু ব্যাপক। সেইবাবে শুদ্ধ উচ্চাৰণৰ লগে লগে অশুদ্ধ উচ্চাৰণ ৰীতিবোৰো এজন অভিনয় শিল্পীয়ে আয়ত্ব কৰিব লাগিব।

এজন অভিনেতাই কোনো এক বা এদল বিশেষ শ্ৰেণীৰ মানুহৰ চৰিত্ৰতেই ৰূপ নিদিয়ে। সৰ্বশ্ৰেণীৰ, সৰ্বৰুচিৰ মানুহৰ চৰিত্ৰই তেওঁ ৰূপায়ণ কৰে বা তাকে ৰূপায়ণ কৰিবলৈ নিজকে প্ৰস্তুত কৰিব লাগে। সুশিক্ষিত অধ্যাপকৰ পৰা সংস্কাৰাচ্ছন্ন কৃষক আৰু ৰুক্ষ শ্ৰমিকৰ পৰা অভিজাত ধনী ব্যৱসায়ীলৈকে কেতিয়া যে কি ৰূপত ভাও দিব লগা হয়, ক'ব পাৰি জানো ? সমাজৰ বিভিন্ন স্তৰত বিভিন্ন ৰুচিৰ আৰু প্ৰকৃতিৰ মানুহৰ চাল-চলন, আচাৰ-ব্যৱহাৰৰ লগতে মুখৰ ভাষা আৰু তাৰ উচ্চাৰণ বিধিকো সেইবাবে সযত্নে আয়ত্ব কৰিলগীয়া হয় এজন অভিনয় শিল্পীয়ে।

ভাষাৰ এটা পৰিশুদ্ধ ৰূপ আছে যি শিক্ষিত মানুহে যত্নসহকাৰে আয়ত্ব কৰে কিন্তু সাধাৰণ মানুহে ভাষা উচ্চাৰণত ইয়াৰ শুদ্ধাশুদ্ধতা বিচাৰ নকৰে। সাধাৰণ মানুহে শৰীৰক 'শৰীল' বুলি প্ৰায়ে কৈ থাকে। এজন অভিনয় শিল্পীয়ে ভাষাৰ এইবোৰ অশুদ্ধ উচ্চাৰিত ৰূপটোও যদি আয়ত্ব নকৰে তেনেহ'লে, কোৱা বাহুল্য, তেওঁৰ চৰিত্ৰ অভিনয় সম্পূৰ্ণ হৈ নুঠিব। যি চৰিত্ৰ অভিনেতাই ৰূপদান কৰিব সেইটোৰ কথা কোৱাৰ ধৰণ যাক, আমি Diction বুলি কওঁ, তাৰ প্ৰতি সঠিকভাৱে লক্ষ্য নকৰাৰ ফলত অভিনয়ত অসম্পূৰ্ণতা ৰৈ যায়। উচ্চাৰণ ভঙ্গী, শুদ্ধ-অশুদ্ধ দুয়োটা ৰূপতে, যত্নসহকাৰে আয়ত্ব কৰা প্ৰয়োজন।

ইয়াৰ উপৰিও আছে Dialect বা উপভাষা। ভাষাৰ লিখিত ৰূপটি এক হ'লেও বিভিন্ন অঞ্চলৰ জলবায়ু আৰু আঞ্চলিক সংস্কাৰ ইত্যাদিৰ ফলত ভাষাৰ মৌলিক ৰূপটোৱে মানুহৰ মুখে মুখে বিভিন্ন ৰূপ লয়। অসমীয়া ভাষাত লিখিত ৰূপটো অসমৰ সকলো অঞ্চলতেই একে হয়। সাহিত্য, ভাষা, শিক্ষা আদি বিভিন্ন স্থানত ইয়াৰ ৰূপ একেটাই। সম্ভৱত উজনী অসম অঞ্চলৰ কথ্য ভাষাৰ আদৰ্শ ধৰিয়েই ইয়াৰ লিখিত ৰূপটি গ্ৰহণ কৰা হৈছে। কিন্তু অসমৰ বিভিন্ন অঞ্চলত অসমীয়া মানুহৰ কথা কোৱাৰ ভঙ্গীক লৈ ভিন ভিন উপভাষাৰ সৃষ্টি হৈছে। বৰপেটা অঞ্চলত সাধাৰণ মানুহে যিভাৱে অসমীয়া ভাষাৰ উচ্চাৰণ কৰে, নলবাৰী অঞ্চলত সেইধৰণে নকৰে। আকৌ দৰঙ্গী অঞ্চলৰ মানুহে অসমীয়াতে কথা ক'লেও গোৱালপৰীয়া মানুহৰ উচ্চাৰণ বিধিৰ পৰা ই স্বতন্ত্ৰ। আনকি আৰু সূক্ষ্মভাৱে বিশ্লেষণ কৰিলে দেখা যাব যে ডিব্ৰুগড় অঞ্চলৰ মানুহৰ কথা কোৱাৰ ধৰণ শিৱসাগৰ অঞ্চলৰ ধৰণতকৈ অলপ বেলেগ—সেইদৰে গোলাঘাট, বোকাঘাট অঞ্চলৰ মানুহৰ কথা কোৱাৰ ধৰণতো এওঁলোকৰ লগত কিঞ্চিৎ পাৰ্থক্য আছে। দেশ কাল পাত্ৰ ভেদে ভাষাৰ উচ্চাৰণত এই ভিন ভিন সুৰ, লয়ৰ সৈতে যদি অভিনয় শিল্পী ঘনিষ্ঠভাৱে পৰিচিত নাথাকে তেনেহ'লে তেওঁৰ চৰিত্ৰত ৰূপদানো কেতিয়াও সাৰ্থক হ'ব নোৱাৰে।

আঞ্চলিক ভাষাক কেন্দ্ৰ কৰি আজি নাটক ৰচিত হ'ব ধৰিছে। বিশেষকৈ কামৰূপী ভাষাৰ আধাৰত 'হনুমান আৰু সাগৰ বান্ধা চাৰ্ড', 'শিকলি' আদি বিভিন্ন নাটক ৰচিত হৈছে। সেইদৰে দৰঙ্গী উপভাষাত ৰচিত নাটকত স্থানীয় ভাষাৰ লগতে স্থানীয় সংস্কৃতিও প্ৰতিফলিত হৈছে। কামৰূপী কথ্য ভাষা আজি আৰু কেৱল মাত্ৰ ব্যঙ্গ বিদ্ৰূপ নাইবা স্থূল হাস্যৰস সৃষ্টিৰ বাবে অসমীয়া নাটকত স্থান

নাপায়। পৰিপূৰ্ণ শৈল্পিক মৰ্যাদা লৈয়েই আজি এইভাষা নাটকত পৰিবেশিত হৈছে।

এইবোৰ নাটকত অভিনয় কৰিবলৈ গ'লে অভিনয় শিল্পীয়ে যে বিশেষ যত্ন আৰু পৰিশ্ৰম সহকাৰে বিভিন্ন আঞ্চলিক ভাষাৰ ৰূপৰীতিখিনি আয়ত্ব কৰিব লাগিব সেইটো কোৱাই বাহুল্য। আজিৰ অভিনয় শিল্পীৰ দায়-দায়িত্ব যথেষ্ট বৃদ্ধি পাইছে। সাধাৰণ ক্ষেত্ৰত হৈছে সুদুৰ প্ৰসাৰিত। ভাষাৰ উচ্চাৰণ আৰু বিভিন্ন আঞ্চলিক ভাষাৰ ৰূপ ৰীতিখিনিও আজিৰ অভিনয়ৰ এটা অংগ।

কিন্তু এই সংকলো বিচিত্ৰ আঞ্চলিক ভাষা আয়ত্ব কৰা সহজ কথা নহয়। ইয়াৰ উচ্চাৰণত্ৰে ভিন ভিন তাল-লয় আছে। কথাৰ টান, সেইটো শিকিবলৈ কঠোৰ পৰিশ্ৰমৰ প্ৰয়োজন। ব্যাকৰণ পঢ়ি 'অপিমিহিতি' আৰু 'অভিশ্ৰুতি'ৰ নিয়ম মুখস্থ কৰি যে ইয়াক শিকিব নোৱাৰি সেইটো কোৱাই বাহুল্য। এই শিক্ষা অভিনয় শিল্পীৰ শ্ৰবণ, দৰ্শন আৰু গ্ৰহণ ক্ষমতাৰ ওপৰতেই নিৰ্ভৰশীল। সঙ্গীতৰ বাণী আৰু স্বৰলিপি মুখস্থ কৰি গান শিকিব নোৱাৰি। তাৰ বাবে প্ৰয়োজন সুৰৰ জ্ঞান। ঠিক সেইদৰে ব্যাকৰণৰ নিয়ম অনুসৰণ কৰি দেশৰ বিচিত্ৰ আঞ্চলিক ভাষাৰ পৰিচয় জনা গ'লেও তাৰ প্ৰকৃত স্বৰূপ অধিগত কৰা নাযায়। পুঙ্খানুপুঙ্খ অনুসন্ধিৎসু আৰু সুকঠোৰ অনুশীলনেই হ'ল আঞ্চলিক ভাষা আয়ত্ব কৰা একমাত্ৰ পথ। ইয়াৰ বাবে অভিনয় শিল্পীয়ে বিভিন্ন অঞ্চলৰ মানুহৰ সৈতে অন্তৰঙ্গভাবে মিলামিচা কৰিব লাগিব। আন্তৰিক প্ৰীতি আৰু শুভেচ্ছা লৈ তেওঁলোকৰ লগত সুখ দুখৰ কথা ক'ব লাগিব। তাৰ পিচত এইদৰে ধীৰে ধীৰে ঘনিষ্ঠ হৈ উঠিলে অভিনেতাই তেওঁলোকৰ কথা কোৱাৰ ঢংটোৰ লগত ক্ৰমান্বয়ে পৰিচিত হ'ব পাৰিব। আৰু তেওঁৰ যদি সুৰৰ কাণ থাকে আৰু থাকে ভাষাভঙ্গী আয়ত্ব কৰাৰ আন্তৰিক আকাঙ্খ্যা তেনেহ'লে তেওঁলোকৰ কথা কোৱাৰ ৰীতিটো ক্ৰমশঃ আয়ত্ব কৰা সম্ভৱ হ'ব।

অভিনেতাৰ দায়-দায়িত্বৰ প্ৰসঙ্গত এইবোৰ কথা মনত ৰাখিয়েই নটসূৰ্য্য ফণী শৰ্মাই আমাক লগত একোটি ডায়েৰী বা নোটবহী লগত লৈ ফুৰাৰ উপদেশ দিছিল যাতে দৈনন্দিন জীৱনৰ বাট বুলোতে যিসকল বিভিন্ন মানুহৰ বিচিত্ৰ ভঙ্গীৰ সৈতে পৰিচিত হোৱা যায় সেইবোৰ লিপিবদ্ধ কৰি ৰখা যায়। অৱসৰ সময়ত সেইবোৰৰ সমালোচনা আৰু অনুশীলন কৰি অভিব্যক্তি প্ৰকাশৰ পাঠ গ্ৰহণ কৰিব পাৰে। একেই পদ্ধতিতে উচ্চাৰণ ভঙ্গীৰ বিশেষত্বখিনিও লিখি ৰাখিব পাৰি।

অৱশ্যে এই কাম অলপ কঠিন। কিয়নো Phonetics বা ধ্বনিতত্ত্ব সম্পৰ্কে সম্যক জ্ঞান নাথাকিলে বিভিন্ন উচ্চাৰণ ৰীতি লিখি লৈ শিকা সম্ভৱ নহয়। কথ্য ভাষা ৰীতি শিক্ষাৰ আটাইতকৈ সহজ পন্থা হ'ল বন্ধুত্বৰ প্ৰসাৰতা। বাহুল্য আৰু ঘনিষ্ঠভাবে বিভিন্ন অঞ্চলৰ মানুহৰ সৈতে মিলামিচা কৰা উচিত। এই মিলাপ্ৰীতিৰ মাজেদিয়ে খুব সতৰ্কভাবে তেওঁলোকৰ কথা কোৱা ৰীতিৰ প্ৰতি মনোযোগ দিয়াটো সম্ভৱ। তাৰ পিচত ঘৰত যদি সেইবোৰ বাৰে বাৰে উচ্চাৰণ কৰি লোৱা যায় তেতিয়াহলে কিছুদুৰ কাম চলোৱাৰ বাবে হ'লেও কথ্য ৰীতিৰ শিক্ষণ সম্ভৱপৰ।

নাটক সংলাপময়। আৰু সেই সংলাপৰ পৰিশুদ্ধ উচ্চাৰণৰ মাজেদিয়েই তাৰ অন্তৰ্নিহিত ভাৱব্যঞ্জনাটো পৰিস্ফুট কৰা সম্ভৱ। সেইবাবে এক সচেতন মন লৈ অত্যন্ত সতৰ্কভাবে এজন অভিনয় শিল্পীয়ে বিশুদ্ধ উচ্চাৰণভঙ্গী আয়ত্তীকৰণৰ শিক্ষা লাভ কৰা উচিত। আৰু ইয়াৰ বাবে লাগিব ব্যাকৰণ সম্পৰ্কে প্ৰাথমিক জ্ঞান। তাৰ পিচত আছে বিভিন্ন মানুহৰ কথা কোৱাৰ ৰীতি-নীতি আৰু আঞ্চলিক উপভাষা। ইয়াৰ উপৰিও সকলোখিনি নিৰ্ভুলভাৱে আয়ত্ব কৰিব লাগিব। শুদ্ধ অশুদ্ধ কোনো উচ্চাৰনকেই বাদ দিলে নচলিব। কাৰণ তেওঁ ব্যাকৰণবিদ নহয়, জনগণৰ প্ৰতিনিধিহে, তেওঁলোকৰ সুখ-দুখ, ব্যাথা-বেদনাক তেওঁলোকৰ ভাষাত প্ৰকাশ কৰি তেওঁলোকৰেই চিত্ত জয় কৰি থাকে এজন অভিনয় শিল্পীয়ে। উদ্বুদ্ধ কৰে তেওঁলোকৰ মনৰ প্ৰসুপ্ত ধ্যান ধাৰণাবোৰ।

মনত ৰাখিব লাগিব যে চিত্ত চমৎকাৰী আলোক প্ৰক্ষেপণ, দৃষ্টি বিভ্ৰমকাৰী দৃশ্যপটে ক্ষণিকৰ বাবে দৰ্শকৰ মন আকৃষ্ট কৰিব পাৰে। কিন্তু নাটকৰ সাফল্যৰ ক্ষেত্ৰত সেয়াই যথেষ্ট নহয়। সেয়া যদি হ'লহেঁতেন তেতিয়াহলে কেবলমাত্ৰ সেইবোৰৰ চমকপ্ৰদ ব্যৱহাৰেই নাট্য প্ৰযোজনা সাফল্যমণ্ডিত কৰা গ'লহেঁতেন। কিন্তু যথাৰ্থত সেইটো নহয়। সুস্পষ্ট উচ্চাৰণ আৰু শব্দৰ যথাৰ্থ অৰ্থ বজাই ৰাখি তাৰ ওপৰত সুসংযত শ্বাসাঘাত বা emphasis য়েই হ'ল নাটকৰ ক্ষেত্ৰত অত্যন্ত প্ৰয়োজনীয়। ইয়াকে গভীৰ মনোযোগেৰে শিক্ষা লোৱা উচিত। যি অভিনেতাই সুষ্ঠভাবে, সুস্পষ্ট উচ্চাৰণ কৰিব নোৱাৰে তেওঁ কোনো সাধাৰণ চৰিত্ৰত সংলাপৰ অশুদ্ধ উচ্চাৰণৰ অনুকৰণ কৰিব গ'লে তাত ব্যৰ্থ হ'বই। কিয়নো ভুল উচ্চাৰণ সচেতনভাবে তেতিয়াই কৰা সম্ভৱ যেতিয়াই তেওঁ সেই শব্দটোৰ সঠিক উচ্চাৰণ সম্পৰ্কে পৰিপূৰ্ণভাবে অবহিত থাকে।

অভিনয়ত অভিব্যক্তি কিমান ফুটি উঠিল কিমান নুঠিল সেইটো পিচৰ কথা। আনকি চৰিত্ৰৰ মূলভাৱটো কিমানখিনি বজায় ৰখা সম্ভৱ হৈছে বা হোৱা নাই সেই কথাও পিচত। তাৰ আগতে দৰ্শকক শুনাব লাগিব 'অভিনেতাই কি কৈছে'। 'কেনেকৈ কৈছে' ইয়াৰ বিচাৰ পিচতহে। এজন অভিনেতাই অভিনয়ৰ সময়ত দুটা কথা মনত ৰাখিব লাগিব, সেয়া হ'ল 'কি কৈছো' আৰু আনটো হ'ল 'কেনেকৈ কৈছো'। এই 'কি কৈছো'ৰ মাজত পৰে 'উচ্চাৰণ' 'শ্বাসাঘাত' ইত্যাদিৰ কথা। অভিব্যক্তি স্বৰবিন্যাস ইত্যাদি হ'ল 'কেনেকৈ কৈছো' এই পৰ্য্যায়ৰ চিন্তা। পৰৱৰ্ত্তী অধ্যায়ত আমি এই 'কেনেকৈ কৈছো' এই চিন্তাৰ পৰ্য্যায়ত থকা বিষয় আলোচনা কৰিম।

ষষ্ঠ অধ্যায়

কণ্ঠস্বৰ (Voice)

উপযুক্ত ভাবে উচ্চাৰণ পদ্ধতি আয়ত্ব কৰাৰ পিচত আহে কণ্ঠস্বৰ সাধনাৰ কথা। কণ্ঠস্বৰ হ'ল অভিনয় শিল্পীৰ আটাইতকৈ শ্ৰেষ্ঠ সম্পদ। কিয়নো দৰ্শকক শুনোৱাৰ ওপৰতেই নিৰ্ভৰ কৰে নাটকৰ প্ৰকৃত সাৰ্থকতা। মহান ইটালীয় অভিনেতা টমাচো চালভিনিয়ে অভিনয় সম্পৰ্কে অত্যন্ত সহজ মন্তব্য দিছিল। তেওঁৰ মতে "অভিনয় হ'ল স্বৰ, স্বৰ আৰু 'তীব্ৰ স্বৰ, আকৌ সুতীব্ৰ স্বৰ' (Acting is voice, voice and more voice and again)। উচ্চাৰণৰ জড়তা নাইবা কণ্ঠস্বৰৰ দুৰ্বলতাৰ বাবে উচ্চাৰিত সংলাপ যদি শুনিবলৈ নাপায় তেতিয়া দৰ্শক হৈ পৰে অসন্তুষ্ট। সুস্পষ্ট উচ্চাৰণৰ বাবে কণ্ঠস্বৰৰ শক্তিৰ প্ৰয়োজন নহয়, প্ৰয়োজন হয় সেই উচ্চাৰণ শুনোৱা কৌশলৰ। সেইবাবেই উচ্চাৰণ অনুশীলনৰ পিচতেই আহে স্বৰ সাধনাৰ কথা।

স্বৰ সাধনাৰ অনুশীলন কৰাৰ পূৰ্বে এজন অভিনয় শিল্পীয়ে তিনিটা কথা মনত ৰখা উচিত। সেয়া হ'ল-(১) জোৰ দি চিঞৰিয়েই সি স্পষ্ট নহয় বৰঞ্চ তেতিয়া কণ্ঠৰ ক্ষতি হয়। (২) বেসুৰা চিঞৰিলে সুস্পষ্টতা বিসৰ্জিত হয়। (৩) কৃত্ৰিমভাবে কণ্ঠস্বৰক মোটা বা সৰু কৰিলেই কণ্ঠস্বৰ নাটকীয় নহয়।

প্ৰথমতে জোৰে চিঞৰাৰ কথাটোকে ধৰা যাওক। যিহেতু নাট্যাভিনয়ৰ প্ৰথম কথাই হ'ল দৰ্শকক শুনোৱা, সেইবাবে জোৰে চিঞৰিলেই বোধহয় সেই কাম যথোচিত ভাবে সমাধা হ'ব এই কথা বহুতে ভাবিব পাৰে। প্ৰকৃততে কিন্তু সেইটো নহয়। Shouting is not acting. অৰ্থাৎ জোৰে চিঞৰিলেই অভিনয় কৰা নহয়। এইকথা এজন অভিনয় শিল্পীয়ে সদায় মনত ৰখা উচিত। কেৱলমাত্ৰ কিছুমান শব্দ যেনে তেনে দৰ্শকৰ কানত পেলোৱাটোৱেই অভিনয় শিল্পীৰ উদ্দেশ্য নহয়। সেই শব্দৰ ব্যঞ্জনা দৰ্শকৰ মনত সুমুৱাই তেওঁক আকুল অতিষ্ঠ কৰি তোলাতেই অভিনয়ৰ সাৰ্থকতা।

দ্বিতীয়তে বেসুৰা চিঞৰে কানৰ পৰ্দাত আমনি দিয়ে। গানৰ নামত বেসুৰা চিঞৰ যিদৰে হাস্যকৰ, ঠিক সেইদৰে অভিনয়ৰ নামত তাল লয়হীন চিঞৰো সমানে হাস্য উদ্রেককাৰী, লগতে বিপদজনকো। গীতৰ গায়ক তথাপিও একক কিন্তু অভিনয় কৰে এক সঙ্ঘবদ্ধ শিল্পীগোষ্ঠীয়ে। একো একোখন নাটকত চৰিত্ৰ বহুত — অভিনেতা-অভিনেত্ৰীও কম নহয়, তেওঁলোকৰ সন্মিলিত বেসুৰা চিঞৰে যি অৱস্থাৰ সৃষ্টি কৰিব তাক সহজেই অনুমান কৰিব পাৰি। Scale বা পৰ্দাৰ লগত পৰিচিত নহ'লে এটি চৰিত্ৰৰ কথাৰ সৈতে অন্য এটি চৰিত্ৰৰ কথা কোৱাৰ সমতা ৰক্ষা কৰিব পৰা নাযায়। আৰু ইজনৰ কথাই সিজনৰ কথাৰ লগত সমতা ৰক্ষা কৰিব নোৱাৰিলে শব্দ তৰঙ্গত বেসুৰা কম্পনৰ সৃষ্টি কৰে।

শব্দতত্ত্বৰ আলোচনাত Chorded note আৰু dischorded note বুলি দুষাৰ কথা আছে। পদাৰ্থ বিদ্যাত Musical Sound আৰু Noise ৰ আলোচনা প্ৰসঙ্গত কোৱা হৈছে ঃ-

"A musical sound consists of a regular and periodic vibration, while a noise is a discontineous sound produced by a sort of confused, sharp and irregular movements in a medium".

নাটকৰ ক্ষেত্ৰত এই Musical Sound ৰ প্ৰয়োজন। কণ্ঠস্বৰৰ লালিত্য, গভীৰতা (intensity) আৰু ঝঙ্কাৰ (resonance) ইত্যাদিৰ মাধ্যমত এই Musical Sound ৰ সৃষ্টি কৰা হয়। অভিনয়ৰ সময়ত অভিনয় শিল্পীয়ে এই কথা মনত ৰাখিব লাগিব। শব্দই বায়ু তৰঙ্গক তাড়িত কৰি ভাহি আছে। সেই তাড়িত বায়ু তৰঙ্গৰ কম্পন যদি regular হয় তেনেহ'লে ই কানৰ পক্ষে সুখকৰ আৰু irregular হ'লেই Noise অৰ্থাৎ গোলমালৰ সম্ভাৱনা।

তাতোকৈ ডাঙৰ কথা চিঞৰি ক'লে - কণ্ঠস্বাস্থ্য পঙ্গু হৈ পৰিব পাৰে। ইয়াকে কৰিলে মেডুলা, ফেৰিংচ, লেৰিংচ ইত্যাদিত অযথা চাপ পৰে। গতিকে স্পষ্টভাবে গলাৰ জোৰ বঢ়াবৰ বাবে চিঞৰা কেতিয়াও উচিত নহয়। ইয়াৰ বাবে লাগে উপযুক্ত গুৰুৰ অনুসন্ধান, একমাত্ৰ যাৰ সুপৰিকল্পিত বৈজ্ঞানিক প্ৰথাসন্মত নিৰ্দেশেই কণ্ঠস্বৰ সুমধুৰ স্বাভাৱিক কৰি তোলাত সাহায্য কৰে।

তৃতীয়তে, কণ্ঠস্বৰৰ বিকৃতি সাধনৰ কথা। বহুতে ভাবে গলাক জোৰ কৰি

মোটা কৰিলেই বোধহয় ভাল গলাৰ অধিকাৰী হোৱা যায় আৰু তাকে ভাবি তেওঁলোকে যিদৰে স্বাভাবিক কণ্ঠক চেপা দি একপ্ৰকাৰ জোৰ কৰি এক অস্বাভাৱিক গলাত সংলাপ ক'ব বিচাৰে। এনে বহুত অভিনয় শিল্পী পোৱা গৈছে যি স্বাভাৱিক গলাত কথা কয় কিন্তু অভিনয়ৰ বেলিকা কৃত্ৰিম কণ্ঠস্বৰৰ সহায় ল'ব বিচাৰে। লালিত্য, ঝঙ্কাৰ এইবোৰ হ'ল স্বাভাৱিক বস্তু। অস্বাভাৱিক উপায়েৰে সেইবোৰ কেতিয়াও আনিব নোৱাৰি। গতিকে সাধনাৰ আৰম্ভণিতে এজন অভিনয় শিল্পীয়ে নিজৰ স্বাভাৱিক কণ্ঠস্বৰকেই কেন্দ্ৰ কৰি তাত ৰং চৰাব লাগে। অস্বাভাৱিক উপায়ে শিল্পবস্তুৰ আয়ত্বকৰণ নাইবা প্ৰকাশ সম্ভৱপৰ নহয়। শিল্প অস্বাভাৱিক নহয়, নিতান্ত স্বাভাৱিক আৰু স্বাভাৱিক বাবেই ই চিত্তচমৎকাৰী। অস্বাভাৱিক বস্তু বিস্ময়ৰ কাৰণ হ'ব পাৰে কিন্তু হৃদয় ৰঞ্জন কৰাৰ ক্ষমতা ইয়াৰ কেতিয়াও থাকিব নোৱাৰে।

কণ্ঠস্বৰৰ বিভিন্নতা

এতিয়া কথা হ'ল যে ব্যক্তিভেদে কণ্ঠস্বৰৰ বিভিন্নতা আছে। কিয়নো কণ্ঠস্বৰৰ তাৰতম্য ব্যক্তিৰ স্বাস্থ্য-অস্বাস্থ্য, তেওঁৰ চিন্তাৰ প্ৰক্ৰিয়া, দৈনন্দিন কাৰ্য্যাৱলী আৰু পৰিবেশৰ ওপৰত নিৰ্ভৰশীল। স্বাস্থ্য দুৰ্বল হ'লে, স্বাভাৱিক ভাবেই কণ্ঠস্বৰ ক্ষীণ আৰু লালিত্যহীন হৈ পৰে। আৰু যিয়ে খুব গভীৰভাবে চিন্তা কৰে, তেওঁ স্বাভাৱিকতে খুব ধীৰে ধীৰে বৈ বৈ কথা কয়। ফলত তেওঁৰ কণ্ঠস্বৰত বেছি জোৰ নেথাকে। আকৌ যিসকলে কল-কাৰখানাত চাকৰি কৰে যান্ত্ৰিক শব্দতৰঙ্গৰ বিপৰীতে কথা কৈ তেওঁলোকৰ কণ্ঠ স্বভাবতেই অলপ উচ্চস্বৰ- গ্ৰামত বন্ধা হৈ যায়।

আকৌ আনপিনে স্বাভাৱিক ভাবেই কাৰোবাৰ গলাৰ শব্দ খুব নিটোল, গধুৰ, কাৰোবাৰ আকৌ ক্ষীণ, পাতল, কাৰোবাৰ স্বৰত নাসিক ধ্বনিৰ (nasal sound) ৰ প্ৰাধান্য, আকৌ কাৰোবাৰ গলা চেপা। কোৱা বাহুল্য যে ঈশ্বৰ প্ৰদত্ত এই বিভিন্ন কণ্ঠ-ভঙ্গিমাৰ বিৰুদ্ধে কাৰো একো কৰিবলগীয়া নাই। সৰ্বান্তঃকৰণে এই বৈচিত্ৰ মানি ল'বই লাগিব। সেইবুলি যাৰ কণ্ঠস্বৰ খুব বলিষ্ঠ বা গভীৰ একমাত্ৰ তেঁৱেই যে অভিনেতা হোৱাৰ যোগ্য এই কথা কেতিয়াও সত্য নহয়। কিয়নো সুঅভিনেতা হোৱাটো কণ্ঠস্বৰৰ মিহি বা গধুৰ হোৱাৰ ওপৰত নিৰ্ভৰ

নকৰে। কণ্ঠস্বৰৰ সুষম বিন্যাসভঙ্গী আয়ত্ব কৰি, অভিব্যক্তি প্ৰকাশৰ কামত এজন অভিনয় শিল্পীয়ে কিমানখিনি কামত লগাব পাৰে তাৰ ওপৰতেই তেওঁৰ অভিনয় কৃতিত্বৰ মূল কথাটো নিৰ্ভৰশীল।

ভাল কণ্ঠস্বৰ থকা খুব ভাল কথা। কিন্তু নেথাকিলেও দুঃখিত হোৱাৰ কোনো কাৰণ নাই। এইটোৱেই হ'ল আচল কথা। কিন্তু সাধাৰণভাবে বহু সময়ত আমি মানিব নিবিচাৰো। সেইবাবে অভিনয় কৰিবলৈ গৈ কোনো কোনো অভিনয় শিল্পীয়ে স্বাভাৱিক স্বৰকে জোৰকৈ অবদমিত কৰে, নাইবা বিকৃত গলাত চিঞৰে নাইবা কোনোবা বিখ্যাত অভিনেতাৰ কণ্ঠস্বৰ অনুকৰণ কৰাৰ অপপ্ৰয়াস কৰে। ফলত নিজৰ কণ্ঠস্বৰত স্বাভাবিকতাতো নষ্ট হয়েই তদুপৰি বিকৃত কৰাৰ ফলত সমগ্ৰ অভিনয় প্ৰয়াস পণ্ডশ্ৰমত পৰিণত হয়।

কাৰোবাৰ শাৰিৰীক গঠনত কিছু ত্ৰুটি থাকিব পাৰে, যাৰফলত তেওঁৰ কণ্ঠস্বৰ হয়তো কেতিয়াও সিমান শ্ৰুতিমধুৰ বা সিমান বিস্তৃতি নেপায়। কিন্তু সেই বুলি ভাগ্যৰ ওপৰত অভিমান কৰি মুখ ফিৰাই থাকিব নালাগে। তাতকৈ চিন্তা কৰিব লাগে যে ভাগ্যৰ হাতেৰে যি পোৱা গৈছে তাকেই যথাসম্ভৱ ভাল কৰি তুলিব লাগে। কণ্ঠস্বৰক কিছু পৰিমাণে ভাল কৰি তুলিব পাৰি আৰু সেই সাধনা স্বাভাৱিক স্বৰক যথাসম্ভৱ বজাই ৰাখিয়েই কৰিব লাগিব। বিধিদত্ত ভাবে মানুহে যি কণ্ঠস্বৰ পাইছে তাক হেজাৰ চেষ্টা কৰিলেও নতুনভাবে সলনি কৰিব পৰা নেযায়, কিন্তু কণ্ঠস্বৰ সাধনা কৰি তাকেই কিছু সংস্কাৰ কৰা যায়-এইকথা সকলো সময়তে সত্য।

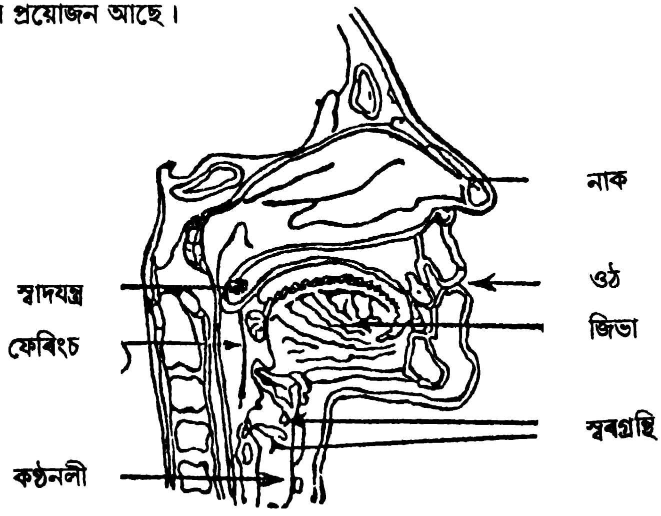
সাধাৰণতে কণ্ঠস্বৰ বিন্যাস আমাৰ আয়ত্বৰ ভিতৰত নাথাকে। সাধনা নকৰা কণ্ঠস্বৰত আৰষ্টতা থাকে। নিজ ইচ্ছানুসৰি তাৰ মাজেদিয়ে আবেগ, অনুৰাগ, ক্ৰোধ, ক্ষোভ, হিংসা ইত্যাদিৰ অভিব্যক্তি বাহিৰ কৰা নাযায়। তাৰ বাবে লাগে অনুশীলন। সেইবাবে এজন অভিনেতাৰ পক্ষে কণ্ঠস্বৰ আয়ত্ব কৰাই প্ৰথম কাম, কিয়নো অভিনয়ৰ ক্ষেত্ৰত উৎকৰ্ষতা সাধনৰ বাবে কণ্ঠস্বৰেই হ'ল তেওঁৰ পক্ষে অন্যতম, অপৰিহাৰ্য উপাদান। John Bourne য়ে কৈছে ঃ

"It is the actor's job to see that his voice is pleasing in its quality and sufficient in its quantity, and capable of an infinite variety of mood and character". অৰ্থাৎ নিজৰ কণ্ঠস্বৰৰ গুণগত আৰু পৰিমাণগত স্বৰূপ সম্পৰ্কে এজন অভিনেতা সকলো সময়তে

সতৰ্ক থকা উচিত। তেওঁ সকলো সময়তে যাচাই কৰি লোৱা উচিত যে তেওঁৰ কণ্ঠস্বৰ দৰ্শক মনোৰঞ্জনৰ পক্ষে উপযুক্ত হয়নে নহয় তাকে চৰিত্ৰৰ অন্তৰ আৰু বৰ্হি প্ৰকৃতিৰ বিভিন্ন প্ৰৱণতা বা Mood ৰ অভিব্যক্তিত যথেষ্ট পাৰদৰ্শিতাৰ পৰিচয় দিব পাৰিছেনে নাই। কোৱা বাহুল্য যে স্বৰবিন্যাস সাধনাৰ যিবোৰ বিজ্ঞানসম্মত পৰ্য্যায় আছে তাৰ অনুশীলন অবিহনে স্বৰভঙ্গীক অভিনয়ৰ উপযুক্ত কৰি পৰিপূৰ্ণভাবে নিজৰ আয়ত্বৰ মাজলৈ লৈ অনা এজন অভিনেতাৰ পক্ষে সম্ভৱ নহয়। গতিকে সেই বৈজ্ঞানিক পন্থাবোৰ সম্পৰ্কে প্ৰত্যেক অভিনয় শিল্পীৰ বা সেই কলা-শিক্ষা গ্ৰহণ কৰা সকলৰ সচেতন থকা উচিত। বৰ্ত্তমান স্বৰসাধনাৰ সেই বৈজ্ঞানিক পন্থবোৰ সম্পৰ্কে যথাসাধ্য আলোচনা কৰিম।

শ্বাসযন্ত্ৰ আৰু কণ্ঠনলী

কণ্ঠস্বৰৰ তাৰতম্য নিৰ্ভৰ কৰে মানুহৰ শ্বাসযন্ত্ৰৰ ওপৰত। গতিকে পোন প্ৰথমেই এই শ্বাসযন্ত্ৰ আৰু ইয়াৰ প্ৰকৃত স্বৰূপ সম্পৰ্কে কিছু কথা জনাৰ প্ৰয়োজন আছে। এই শ্বাসযন্ত্ৰৰ বিভিন্ন অংশৰ কাম ভালদৰে জনাৰ আগতে কণ্ঠস্বৰৰ স্বৰূপ স্পষ্টভাবে মনত ৰখা প্ৰয়োজন কিয়নো কেৱলমাত্ৰ গলা বা মুখ নহয়। আমাৰ হাওফাওঁ, উদৰ, উদৰাবৰণ, বক্ষ আৰু বক্ষপঞ্জৰৰ বিষয়েও জনাৰ প্ৰয়োজন আছে।



সুষ্ঠভাৱে শ্বাস-প্ৰশ্বাস নিয়ন্ত্ৰণৰ কাম যিকেইটা স্তৰৰ মাজেদি সম্পন্ন হয় তাৰ ভিতৰত হাওঁফাওঁৰ স্থিতিস্থাপকতা, উদৰপেশীৰ সঙ্কোচন, বক্ষাবৰণৰ স্থিতিস্থাপকতা আৰু পঞ্জৰাস্থিৰ পেশীগত সঙ্কোচন প্ৰক্ৰিয়াই বিশেষভাৱে কাৰ্য্যকৰী। গতিকে পূৰ্বতেই এইবোৰৰ অৱস্থান আৰু কাৰ্য্যক্ৰম সম্পৰ্কে কিছু জ্ঞান থকাটো বাঞ্ছনীয়। সেইদৰে পৃথকভাৱে চিত্ৰৰ সহায়ত এইবোৰৰ পৰিচয় লিপিৱদ্ধ কৰা হ'ল। তাৰ পিচত এইবোৰৰ কাৰ্যভঙ্গী আয়ত্ব কৰি কেনেকৈ স্বৰপ্ৰক্ষেপন কৰা সম্ভৱ সেই বিষয়ে আলোচনা কৰা যাওক।

প্ৰথমেই শ্বাসযন্ত্ৰ আৰু কণ্ঠনলীৰ কথাকে ধৰা যাওক। আমাৰ শ্বাসযন্ত্ৰ আৰু কণ্ঠনলীৰ ছবি সিপিঠিত চিত্ৰিত কৰা হৈছে। সেই চিত্ৰত কণ্ঠনলীৰ যি ৰূপ দেখা গৈছে তাৰ স্বৰগ্ৰন্থি (গলবিল) ইত্যাদি সেইবোৰেই হ'ল স্বৰসৃষ্টিৰ উৎস। আমাৰ কন্ঠৰে শব্দ উৎপন্ন হোৱা যন্ত্ৰটি যাৰ ইংৰাজী নাম হ'ল Larynx সেইটো থাকে শ্বাসনলীৰ একেবাৰে আগত। এই Larynx য়েই হ'ল শব্দ উৎপাদনকাৰী যন্ত্ৰ। এই বিষয়ে চিকিৎসা শাস্ত্ৰৰ শৰীৰ তত্বত কি লিখা আছে চোৱা যাওক ঃ

"Larynx নামৰ শ্বাসযন্ত্ৰৰ মাজত যি শব্দৰ উৎপত্তি তাকেই কোৱা হয় কন্ঠস্বৰ। জীৱজগতত যাৰেই এই যন্ত্ৰ আছে সেয়েই কন্ঠস্বৰৰ অধিকাৰী। মুখগহ্বৰৰ মাজত কন্ঠস্বৰৰ শক্তিয়েই বাক্‌শক্তি। এই শক্তি হ'ল নিজ নিজ চিন্তা প্ৰকাশৰ মাধ্যম।"

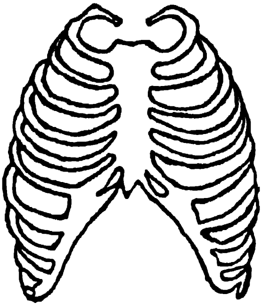
এতিয়া দেখা যাওক এই Larynx য়ে শব্দ সৃষ্টি কৰে কেনেকৈ ? শব্দ সৃষ্টিৰ বাবে প্ৰথমেই যিটো দৰকাৰ সেয়া হ'ল বায়ু বা বতাহ। আমাৰ হাওঁফাওঁ হ'ল সেই বতাহৰ আধাৰ। প্ৰতিনিয়ত নিশ্বাস প্ৰক্ৰিয়াৰ সাহায্যত আমি বাহিৰৰ পৰা বায়ু টানি লৈ হাওঁফাওঁত ভৰাওঁ আৰু তাকে প্ৰশ্বাস প্ৰক্ৰিয়াৰ সাহায্যত বাহিৰলৈ উলিয়াই দিওঁ। এতিয়া প্ৰথমেই যি Larynx ৰ কথা কোৱা হ'ল তাৰ মাজত দুটা সন্মুখত আৰু পিচত বিস্তৃত ওঠৰ দৰে পেশী আছে। আৰু ইয়াৰ কাষত আছে এটুকুৰাকৈ বগা দুই কলা বা Tissue। এই Tissue য়ে কন্ঠনলীৰ সুৰঙ্গটো অকনমান ঢাকি ৰাখে। যেতিয়া আমি হাওঁফাওঁৰ পৰা বতাহ বাহিৰ কৰি দিওঁ তেতিয়া তাৰ খুন্দাত সেই Tissue দুটা কঁপি থাকে, যাৰ ফলত শব্দ তৈৰী হয়।

অৰগেন বা হাৰমনিয়ামৰ বতাহ দিয়া 'Below' যন্ত্ৰৰ দৰেই আমাৰ

হাওঁফাওঁৱে বতাহৰ আধাৰত কাম কৰে। নিশ্বাস প্ৰক্ৰিয়াৰ মাজেদিয়ে বাহিৰৰ বতাহ ইয়াৰ মাজেদি ভৰ্ত্তি হয় আৰু প্ৰশ্বাসৰ সাহায্যত যি বাহিৰলৈ যায় — তাকে বাহিৰ কৰি দিয়া হয়। তাৰ পিচত আমাৰ শ্বাসনলীত পোনাপোনিকৈ যি দুটা কলা অৰ্থাৎ elastic membrane আছে হাওঁফাওঁৰ পৰা বায়ু বাহিৰ হৈ অহাৰ সময়ত সি এই elastic membrane বা vocal chord ত বাধাগ্ৰস্ত হয় আৰু তাৰ ফলতেই হয় স্বৰ সৃষ্টি। হাওঁফাওঁক যিদৰে বতাহ যন্ত্ৰৰ লগত তুলনা কৰিব পাৰি ঠিক তেনেকৈ elastic membrane ক তুলনা কৰিব পাৰো কম্পক বা Reed ৰ লগত। হাওঁফাওঁৰ পৰা বাহিৰ হৈ অহা বতাহৰ খুন্দাত আমাৰ vocal chord ৰ elastic দিশটোত দোলা দিলে সি কিছুমান তৰঙ্গৰ সৃষ্টি কৰি শব্দৰ উৎপত্তি ঘটায়।

কোৱা বাহুল্য সাধাৰণ অৱস্থাত নিশ্বাস প্ৰশ্বাসৰ দ্বাৰা যি পৰিমানৰ বতাহ আমি হাওঁফাওঁৰ ভিতৰত গ্ৰহণ আৰু ত্যাগ কৰো, অভিনয়ৰ সময়ত তাতকৈ বহুগুণ বেছি পৰিমানৰ বতাহ গ্ৰহণ আৰু ত্যাগ কৰা প্ৰয়োজনীয় হৈ পৰে। কিয়নো তেতিয়া দৈনন্দিন জীৱনৰ তুলনাত বহুত বেছি কথা কোৱাৰ প্ৰয়োজন হয়, বহুত বেছি ভাৱ আৰু অভিব্যক্তিৰ প্ৰয়োজন হয়। আৰু সেইবাবেই বহুত বেছি 'দম'ৰো দৰকাৰ হৈ পৰে। সেইভাবে সাধাৰণভাবে যি পৰিমানৰ বতাহ হাওঁফাওঁৰ মাজত আমি টানি লওঁ, তাতকৈ বহুত বেছি পৰিমানৰ বতাহ সচেতন ভাবেই হাওঁফাওঁলৈ টানি লৈ, তাকেই অলপ অলপকৈ বাহিৰ কৰি দিওঁ, নহ'লে দীঘলীয়া সংলাপ শ্ৰাব্য কৰি তোলা আৰু তাকে কোৱাৰ বাবে যথেষ্ট পৰিমাণৰ দম ধৰি ৰখা সম্ভব নহয়। দীঘল দীঘল সংলাপৰ ক্ষেত্ৰত শুদ্ধ উচ্চাৰণৰ বাবে দম ধৰি ৰখাৰ প্ৰয়োজন অত্যন্ত জৰুৰী। আৰু এই জৰুৰী কামটো সম্পাদন কৰিবলৈ গ'লে শ্বাস-প্ৰশ্বাসৰ কামটি যথেষ্ট সতৰ্কতাৰ সৈতে নিয়ন্ত্ৰণ কৰাৰ কৌশল আয়ত্ব কৰিবই লাগিব।

এইবাৰ ধৰা যাওক হাওঁফাওঁৰ কথা। আমাৰ বুকুৰ মাজত হাওঁফাওঁৰ অৱস্থানটো সিপিঠিৰ চিত্ৰৰ পৰাই বুজিব পৰা যাব।



ওপৰৰ চিত্ৰত বুকুৰ কামিহাৰৰ যি আৱৰণটো দেখা গৈছে সেইটো হ'ল 'বক্ষগহ্বৰ'। ইয়াৰ ভিতৰত হাওঁফাওঁ দুটি সজাৰ মাজত সংৰক্ষিত। এই হাওঁফাওঁ দুটিক ইচ্ছামতে নিঃশ্বাসৰ সাহায্যত বতাহ ভৰ্ত্তি কৰি প্ৰসাৰিত আৰু প্ৰশ্বাসৰ সৈতে বতাহ ত্যাগ কৰি সঙ্কোচিত কৰিব পাৰি। ওপৰৰ চিত্ৰত কামিহাড়ৰ যি সঁজাটো দেখা গৈছে তাৰ বিভিন্ন সীমাত আছে, মেৰুদণ্ড (ৰাজহাড়) বা Spine, পঞ্জৰাস্থি (কামিহাড়) বা Ribs, বুকুৰ হাড় বা Breastbone, আৰু পেট আৰু বুকুৰ প্ৰভেদ সৃষ্টিকাৰী কিছুমান সূক্ষ্ম পৰ্দা বা শৰীৰতত্ত্বত যাক কোৱা হয় Thorax। কন্ঠস্বৰ নিয়ন্ত্ৰণ প্ৰণালী আয়ত্তীকৰণত এই Thorax ৰ স্থান ধৰ্তব্য। কিয়নো এই Thorax ৰ ব্যৱহাৰ জনা নাথাকিলে দম ধৰি ৰখাও সম্ভৱ নহয়। যথাসময়ত আমি এই বিষয়ে আলোচনা কৰিম।

ইতিমধ্যে আমি জানিছো যে ডিঙিৰ ভিতৰত Larynx নামে যি বস্তুটো আছে শব্দ সৃষ্টিৰ সেইটোৱেই হ'ল উৎসস্থল। আৰু Larynx ৰ পৰা উৎপন্ন শব্দৰ অনুকম্পক বা resonator ৰ কাম কৰে ডিঙি আৰু মুখে। ডিঙিৰ ভিতৰত যিটো resonating instrument তাকে কোৱা হয় pharynx. John Burn য়ে কন্ঠস্বৰৰ আলোচনাত ডিঙি আৰু মুখৰ ব্যৱহাৰ সম্পৰ্কে কৈছে যে vocal chord ৰ ওপৰত যি নৰম কলা (Tissue) দুটা আছে সেই দুটাই শব্দ উৎপন্ন আৰু প্ৰক্ষেপ কৰে :

"It has the effect of throwing the voice forward. If the body is well posed and head carried correctly, the pharynx will do its job properly."

অৰ্থাৎ Pharynx ৰ হতুৱাই ঠিকমতে কাম কৰাবলৈ গ'লে থিয় দিয়াৰ

সুঠাম ভঙ্গী আৰু মুখৰ সঠিক অৱস্থানৰ প্ৰয়োজন। ধৰা যাওক আমি যদি মুখমণ্ডল বুকুৰ ফালে নমাই দি শব্দ কৰি থাকো আৰু তাৰ পিচত ধীৰে ধীৰে মুখ তুলি কান্ধৰ একাষলৈ হলাই লৈ যাওঁ, তেতিয়াহলে স্পষ্ট শুনা যাব যে শব্দৰ (আৱাজ) অলপ তাৰতম্য হৈছে। কথাষাৰ আৰু বিষদভাবে আলোচনা কৰা যাওক।

প্ৰথমে যেতিয়া মুখখন বুকুৰ পিনে নমোৱা অৱস্থাত থাকে সেই সময়ত 'সা' উচ্চাৰণ কৰিলে যি শব্দ হ'ব তাৰ তুলনাত মুখ যেতিয়া নাকৰ পোন হৈ থাকে তেতিয়া সেই একেই স্বৰ সমপৰিমান জোৰৰ সাহায্যত উচ্চাৰণ কৰিলে উৎপন্ন শব্দটো প্ৰথমটোৰ তুলনাত আৰু অলপ লঘু হ'ব। আকৌ মুৰটো যদি কান্ধৰ পিনে হলুৱাই মুখ কঁকালৰ পিনে তুলি সেই একেই স্বৰ সমপৰিমান জোৰৰ সৈতে আমি উচ্চাৰণ কৰো তেতিয়াহলে মুৰৰ দ্বিতীয় অৱস্থানৰ তুলনাত উচ্চাৰিত শব্দটো আৰু লঘু বা পাতল হৈ যাব। ডিঙি আৰু মুখৰ বিভিন্ন অৱস্থানৰ ফলত একে পৰিমান জোৰৰ সৈতে উচ্চাৰিত বৰ্ণৰ শব্দ দ্যোতনাই এই পাৰ্থক্যৰ কাৰণ। Larynx আৰু Pharynx ৰ ওপৰত বিভিন্ন অৱস্থাত বিভিন্ন ধৰণৰ চাপ পৰে। বহুতেই গলাত জোৰ কৰি চাপ দি নানান ধৰণৰ শব্দ সৃষ্টি কৰি থাকে — কোৱা বাহুল্য যে অভ্যাসটো মাৰাত্মক ; কিয়নো ইয়াকে কৰিলে Larynx ক্ষতিগ্ৰস্ত হ'ব পাৰে। অভিনয় শিল্পীয়ে মনত ৰাখিব লাগিব যে কণ্ঠস্বৰ সৃষ্টি কৰাৰ বাবে তেওঁ গলাত এনে অযথা চাপ নিদিব যাতে গলাৰ সূক্ষ্ম গ্ৰন্থিবোৰৰ ক্ষতি হ'ব পাৰে। Larynx আৰু Pharynx ৰ সহজ সাৱলীল অৱস্থানেই সুন্দৰ কণ্ঠস্বৰৰ জন্ম দিব পাৰে। অন্যথা যিকোনো সময়তে ইয়াক বিকৃত আৰু ক্ষতিগ্ৰস্ত কৰি তোলে। এনেবোৰ কথা মনত ৰাখিয়েই John Bum য়ে উচ্চাৰণৰ সময়ত কান্ধ আৰু মুৰৰ সুঠাম অৱস্থানৰ কথা বৰ্ণনা কৰিছে। সুৰ সৃষ্টিৰ প্ৰসঙ্গত Bum য়ে আৰু যি কৈছে সেয়াও বিশেষভাবে প্ৰণিধানযোগ্য। তেওঁ কৈছে ঃ

"The mouth, chief agent in the production of tonal quality in the voice can be made a more competent resonator by exercise of the soft palate This is the flexible part of the roof of the mouth which ends in the little bulbous excrescence known as the uvula. If the soft palate is raised, it will give a greater clarity to the voice. Slackly held, it will muffle the passage of sound into the front of the mouth."

স্পষ্ট দেখা গৈছে যে সুষ্ঠ শব্দবিন্যাস- শ্বাস-প্ৰশ্বাস নিয়ন্ত্ৰণৰ সাৰ্থক অনুশীলনৰ মাধ্যমতেই সম্ভৱ। বৰ্তমানে আমি এই শ্বাস-প্ৰশ্বাস নিয়ন্ত্ৰণ সম্পৰ্কেই কিছু আলোচনাৰ চেষ্টা কৰিম।

শ্বাস-প্ৰশ্বাস নিয়ন্ত্ৰণ

সাধাৰণভাৱে আমি যিদৰে কথা কওঁ তাৰবাবে বিশেষ কোনো 'দম'ৰ প্ৰয়োজন নহয়, এই কথা আগতেই উল্লেখ কৰা হৈছে। আৰু সাধাৰণ অৱস্থাত এই বিশেষ দমৰ প্ৰয়োজন নহয় বুলিয়েই তেতিয়া শ্বাস-প্ৰশ্বাসক বিশেষভাৱে নিয়ন্ত্ৰণৰ কথাও নুঠে। কিন্তু অভিনয়ৰ কথা স্বতন্ত্ৰ ; সেই ক্ষেত্ৰত বিশেষ অনুশীলনৰ দ্বাৰা শ্বাস-প্ৰশ্বাসৰ নিয়ন্ত্ৰণ প্ৰক্ৰিয়া আয়ত্ব কৰিবলগা হয়। স্বৰগ্ৰাম অৰ্থাৎ pitch , স্বৰবিন্যাস অৰ্থাৎ modulation ইত্যাদি সম্পৰ্কে বিশেষভাৱে জ্ঞাত হৈ কণ্ঠস্বৰ প্ৰকাশৰ মাধ্যমত সেইবোৰ আয়ত্ব কৰিব লাগে।

এজন অভিনয় শিল্পীয়ে মঞ্চত যিবোৰ চৰিত্ৰৰ ৰূপদান কৰে, সেইবোৰ যে এই মাটিৰ পৃথিৱীৰেই অধিবাসী এই কথা কোৱা বাহুল্য। ৰজা-মহাৰজাই হওঁক, কৃষক-শ্ৰমিক-ভিক্ষাৰী কিম্বা মধ্যবিত্তই হওঁক, নাইবা চোৰ, জুৱাৰী, বদমাছ, বলীয়া, যিয়েই নহওঁক কিয় দৈনন্দিন জীৱনত তেওঁলোকৰ আচাৰ-আচৰণৰ পৰিপ্ৰেক্ষিতত স্বাভাৱিক আচৰণ কৰাই অভিনয় শিল্পীৰ কাম। যদিও আমি সকলো সময়তে মনত ৰাখিব লাগিব যে দৈনন্দিন জীৱনৰ স্বাভাৱিকত্ব আৰু মঞ্চৰ স্বাভাৱিকত্ব একে কথা নহয়। কিয়নো মঞ্চত নিৰবচ্ছিন্ন কালক এক নিৰ্দিষ্ট সময়ৰ মাজত বান্ধি ৰাখি, জীৱনৰ কিছুমান মুহূৰ্তক ৰূপায়িত কৰাৰ মাজেদিয়ে সমগ্ৰ জীৱনৰ এটা আস্বাদ, অভিনয় শিল্পীয়ে দৰ্শকক দিবলৈ চেষ্টা কৰে। আৰু এই কাম কৰিবলৈ গ'লে 'স্বাভাৱিক' অৱস্থাতকৈ কিছু অধিক পৰিমান জোৰৰ প্ৰয়োজন আছে। নহ'লে সকলোৰে সন্মুখত তেওঁক বিশ্বাস্য অৰ্থাৎ convincing কৰি তোলা সম্ভৱ নহয়। আৰু ইয়াৰ বাবে প্ৰয়োজন হয় স্বৰগ্ৰাম বা pitch আৰু স্বৰবিন্যাস বা modulation ৰ বিভিন্ন প্ৰক্ৰিয়া আয়ত্ব কৰা। দৈনন্দিন জীৱনত কথা কোৱাৰ সময়ত সেইবোৰকে অলপ বিশেষভাৱে বঢ়াই নিয়াৰ প্ৰয়োজন আছে সেইটোৱেই হ'ল আচল কথা।

সৰ্বপ্ৰথমে দম ধৰি ৰখাৰ কথাটোকে আলোচনা কৰা যাওঁক। আগতেই কোৱা হৈছে যে অভিনয়ৰ বাবে আটাইতকৈ জৰুৰী প্ৰয়োজন হ'ল 'দম' ধৰি ৰখা। কিয়নো 'দম' নাথাকিলে দীঘল দীঘল সংলাপ ক'বলৈ গৈ অভিনয় শিল্পী ভাগৰি পৰে, সকলো শাৰিৰ দৰ্শকৰ ওচৰলৈ উচ্চাৰিত সংলাপ পঠিয়াই দিব নোৱাৰে। বেছিভাগ ক্ষেত্ৰত আমি দেখিবলৈ পাওঁ, সংলাপ কোৱাৰ সময়ত 'দম' হেৰাই পেলোৱাৰ ফলত শেষৰ পিনে কথা কোৱাৰ প্ৰবৃত্তি আৰু স্পষ্টতা কমি আহে, সুদীৰ্ঘ সংলাপৰ শেষৰ পিনৰ শব্দবোৰ সেইবাবে অনুচ্চাৰিত থাকি যায়।

কোৱা নিষ্প্ৰয়োজন যে এইবোৰ এজন অভিনয় শিল্পীৰ পক্ষে মাৰাত্মক ক্ৰুটি। আৰু এই ক্ৰুটি সংশোধন কৰাৰ বাবে কোনো কোনোৱে হয়তো খুব খৰকৈ সংলাপ ক'বলৈ আৰম্ভ কৰে। যাৰ ফলত এটা শব্দৰ ওপৰত আন এটা শব্দ লুটি খাই পুৰি জটিলতাৰ সৃষ্টি কৰে। কোনো কোনোৱে আকৌ সহজ উপায় হিচাপে চিঞৰি চিঞৰি সংলাপ কৈ যায়। ফলত অভিনয়ৰ শেষত গলা ভাঙি যায়। অযথা চিঞৰাৰ ফলত Larynx আৰু Pharynx ত অসম্ভৱ জোৰ পৰে আৰু যিহেতু সেইবোৰ মজবুত তীখাৰ দ্বাৰা তৈয়াৰী নহয় সেইবাবে সেইবোৰ মাৰাত্মকভাবে জখম হৈ যায়। যাৰ ফলত সাময়িক ভাবেই নহয় স্থায়ীভাবেও কন্ঠস্বৰৰ হানি সাধন হ'ব পাৰে। গতিকে অযথা খৰকৈ সংলাপ কোৱা নাইবা চিঞৰি চিঞৰি সংলাপ কৈ কন্ঠস্বৰৰ ক্ষতিসাধন কৰা কোনোমতেই অনুকৰণীয় নহয়। দম ধৰি ৰাখি নাইবা শেষ হৈ গ'লে সংলাপৰ মাজতে গম নোপোৱাকৈ উশাহ সলোৱাৰ প্ৰক্ৰিয়া আয়ত্ব কৰা দৰকাৰ। গভীৰভাৱে নিশ্বাস লৈ তাৰ পিচত উশাহ বন্ধ নকৰাকৈ সংলাপ আবৃত্তি কৰিব লাগে। অভিনয় শিল্পীয়ে উশাহ লৈছেনে নাই সেয়া বুজাৰ উপায় হ'ল — তেওঁৰ তলপেট টান হৈ আছে নে নাই তাকে লক্ষ্য কৰা। লগে লগে এই কথাও মনত ৰখা উচিত হ'ব যে এইদৰে দম বন্ধ কৰাৰ ফলত যেন 'মেডোলাত' অযথা চাপ নপৰে। গলৰ আৰু ৰগৰ শিৰ অযথা ফুলি নুঠে।

ইয়াৰ বাবে প্ৰয়োজন নিশ্বাস-প্ৰশ্বাসৰ ব্যায়ামৰ। সূৰ্যোদয়ৰ সময়ত পোন ভাবে থিয় হৈ শ্বাস-প্ৰশ্বাসৰ ব্যায়াম কৰা উচিত। ইয়াৰ উপৰি বুকু আৰু পেটৰ free hand excercise আৰু কিছু সহজ যোগাসনৰ প্ৰক্ৰিয়াবো শিক্ষা গ্ৰহণ কৰিব লাগে। এইবোৰৰ পৰা হাওঁফাওঁৰ সংকোচন আৰু প্ৰসাৰতা সুস্থ আৰু স্বাভাবিক হয়। পেট আৰু বুকু সংলগ্ন পেশীসমূহৰ কাৰ্য্যকাৰিতা আৰু নিয়ন্ত্ৰণ শক্তি

আয়ত্তীকৰণত সম্ভৱ হয়। কিয়নো শ্বাস-প্ৰশ্বাস নিয়ন্ত্ৰণৰ মূলত এইThorax ৰ ব্যৱহাৰ বিশেষ কাৰ্য্যকৰী।

উশাহ্-নিশাহ্ৰ ব্যায়াম আৰু যোগাসনৰ ফলত Thorax খুব বেছি সম্প্ৰসাৰিত হয় আৰু যোগাসনৰ ফলত হাওঁফাওঁৰ গভীৰত বেছিকৈ বতাহ সোমাব পাৰে। কিন্তু এই হাওঁফাওঁৰ মাজৰ বতাহ্ বেছি সময় ধৰি ৰখা উচিত নহয়। কিয়নো তেতিয়াহলে সেয়া দুষিত হৈ উঠে আৰু শৰীৰৰ পক্ষে ক্ষতিকাৰক হয়গৈ। এই প্ৰসঙ্গত Miss Dorothy Birch য়ে কৈছে —

"Intercostal Liaphrogmatic breathing is the correct breathing for voice production because it allows the greatest proportionate expansion of the Thorax, the use of the strongest muscles and the filling of the base of the lungs with a fresh supply of air. It is essential for the air to be replaced centinually in the lung base, thus preventing it from becoming inactive and clogged with impurities".

দম লোৱাৰ সময়ত এটা কথা সদায় মনত ৰখা উচিত যে কেতিয়াও যেন জোৰ কৰি নিশ্বাস বন্ধ নকৰে। খুব স্বাভাৱিকভাবে এই কাম কৰিব লাগে। আৰু সংলাপৰ ফাঁকে ফাঁকে উশাহ্ শেষ হৈ গ'লেও নিঃশব্দে আকৌ উশাহ্ সলাব লাগে। নিঃশব্দে বা গুপুতে এই কাৰণে কোৱা হৈছে যে অভিনয়ৰ Illusion বা বিভ্ৰান্তি সৃষ্টি কৰাত অন্যথা বাধাগ্ৰস্ত হ'ব পাৰে।

প্ৰচুৰ স্বাস্থ্য, ৰুচিবান মানস আৰু একান্ত নিষ্ঠা নাথাকিলে অভিনয় শিক্ষা কৰিবলৈ যোৱাটো উচিত বুলি আমি বিবেচনা নকৰো।

অভিনয় অনুশীলনৰ ক্ষেত্ৰত কণ্ঠস্বৰৰ প্ৰক্ৰিয়া আৰু স্বৰসাধনা সম্পৰ্কে অধিক জ্ঞান আহৰণ কৰিবৰ বাবে নিম্নলিখিত প্ৰামান্য পুথিসমূহ্ৰ নাম উল্লেখ কৰা হ'ল ঃ

(1) The truth about voice - Prof. E. Fenchtinger
(2) Acting of the Drama - B. Mathews
(3) Problem of the Actor - Louis Calvert
(4) Plays, Acting and Music - Arthur Symon.

সপ্তম অধ্যায়

স্বাস্থ্যৰক্ষা আৰু স্বাস্থ্যচৰ্চা

সামৰণিত আৰু এটি বিষয়ৰ ওপৰত পুনৰালোচনা কৰি পূৰ্ববৰ্ত্তী অধ্যায়ৰ সামৰণি মাৰিম, সেয়া হ'ল স্বাস্থ্যচৰ্চা। স্বাস্থ্যচৰ্চা যিকোনো মানুহৰ পক্ষেই বিশেষ উপকাৰী। কিয়নো সুষ্ঠ-সবল স্বাস্থ্যৰ লগত দেহৰ আৰু মনৰ প্ৰফুল্লতা আৰু সজীৱতাৰ ঘনিষ্ঠ সম্বন্ধ আছে। ৰুগ্ন দেহ-মন কোনো ধৰণৰ কামৰ বাবে উপযোগী নহয় - সৃষ্টিশীলতাৰ কথাতো আৰু দূৰৈত। মই অৱশ্যে অভিনয় শিল্পীজন দাৰাসিং, কিংকং নাইবা 'মিষ্টাৰ ইউনিভাৰ্চ' হ'ব লাগিব বুলি ক'ব যোৱা নাই। কিন্তু তেওঁলোকৰ পদাঙ্ক অনুকৰণ কৰি সুস্বাস্থ্যৰ অধিকাৰী হোৱাটো ভাল। কিছু কিছু সহজ পদ্ধতিৰ ব্যায়াম নিয়মিত অভ্যাস কৰিব লাগে। ৰিং কিম্বা weight lifting ৰ কায়দা-কানুন নিশিকিলেই যেনিবা, কিন্তু সাধাৰণভাৱে 'বৈঠক' কিছু সংখ্যাক 'ডন' আৰু গভীৰ শ্বাস-প্ৰশ্বাসৰ কায়দাবোৰ তেওঁ অভ্যাস কৰা উচিত। ইয়াকে কৰিলে শৰীৰৰ চৰ্বি কমে, দেহ সতেজ হয়, অভিনেতা ফটফটিয়া হ'ব পাৰে (smart) যিটো তেওঁৰ পক্ষে বিশেষ দৰকাৰ। অভিনয় চাবলৈ গৈ কেতিয়াবা আমি কওঁ অমুকৰ অভিনয় 'সাবলীল' হৈছে কিন্তু তমুকৰ অভিনয় 'সাবলীল' হোৱা নাই। এই সাবলীল অভিনয় অৰ্থাৎ free acting হোৱা নোহোৱাটো নিৰ্ভৰ কৰে শিল্পীজনৰ দৈহিক আৰু মানসিক জড়তাৰ ওপৰত। ব্যায়ামৰ সহায়ত এই দৈহিক স্বাচ্ছন্দ্য Physical fitness অনাটো সম্ভৱপৰ। Free hand excercise আৰু কেইটিমান যোগাসন বিশেষকৈ যিহেতু পেট, বুকু আৰু নিশ্বাস-প্ৰশ্বাসৰ অনুশীলন হয়, এজন অভিনয় শিল্পীৰ পক্ষে তাকেই নিয়মতিভাবে অভ্যাস কৰিলে ভাল হয়।

কণ্ঠস্বাস্থ্য

দ্বিতীয়তে আছে কণ্ঠস্বাস্থ্যৰ কথা। কণ্ঠ নহ'লে বাচিক অভিনয় হ'ব নোৱাৰে। গতিকে এই কণ্ঠ যাতে সতেজ আৰু সাবলীল হৈ থাকে সেই সম্পৰ্কে

এজন অভিনয় শিল্পীয়ে সততে মনত ৰখা উচিত। ব্যক্তিগত জীৱনত কোনো কোনোৱে এনে কিছুমান অমিতাচাৰ কৰে যি দেহৰ পক্ষে ক্ষতিকাৰক। এনে কিছুমান আহাৰ খাওঁ বা পান কৰো যি আমাক সাময়িকভাৱে আনন্দদান কৰিলেও দেহৰ পক্ষে ক্ষতিকাৰক। খাদ্য পানীয়ৰ ক্ষেত্ৰত অভিনয় শিল্পী খুব সতর্ক হ'ব লাগিব।

সুকঠোৰ ব্ৰহ্মচৰ্য্য নাথাকিলে কোনো শিক্ষাই সার্থক নহয়। প্ৰাচীন ভাৰতত শাস্ত্ৰ শিক্ষাৰ আগতে গুৰুসকলে শিষ্যক সুকঠোৰ ব্ৰহ্মচৰ্য্য সাধনাৰ দীক্ষা দিছিল। এই সংযম শিক্ষা যেনে বাক্সংযম, ইন্দ্রিয় সংযম, চিন্তা সংযম ইত্যাদি শিক্ষা যে দৈনন্দিন জীৱনত সার্থকতা লাভৰ ক্ষেত্ৰত সৰ্বতো প্ৰকাৰ প্ৰয়োজন সেই কথা কোৱাৰ প্ৰয়োজন নাই। সি যি কি নহওক এইবোৰৰ উপৰিও প্ৰাথমিক ভাবে কণ্ঠস্বাস্থ্য ৰক্ষাৰ বাবে এজন অভিনয় শিল্পীৰ যি কেইটা কথা বিশেষভাবে স্মৰণ ৰখা উচিত সেইবোৰ আমি এনেদৰে ক'ব পাৰো ঃ

(১) অযথা জোৰে চিঞৰিলে গলাত আঘাত লাগিব পাৰে, ই সদা সৰ্বদা বৰ্জনীয়।

(২) গলাত খুববেছি ঠাণ্ডা বা গৰম লগোৱা কেতিয়াও উচিত নহয়।

(৩) নিয়মিত লিষ্টাৰিণ বা ডেটল বা নিমখ পানীৰে কুলকুলি কৰা উচিত।

(৪) গা ধোৱাৰ সময়ত নাকেৰে পানী সুমুৱাই আৰু উলিয়াই অনাৰ অভ্যাস থকা ভাল।

(৫) এনে বস্তু খোৱা উচিত নহয় যি গলাৰ ক্ষতিসাধন কৰে। বৰফ বা ফ্ৰিজৰ পানী নোখোৱাই ভাল।

(৬) ধুমপান গলাৰ পক্ষে ক্ষতিকাৰক। অন্ততঃ যিসকলে অভিনয় কৰে তেওঁলোকে খুব বেছি বিড়ি, চিগাৰেট খাব নালাগে। কৰিলেও সামান্য পৰিমানৰ খাব পাৰে।

(৭) যিসকলৰ চৰ্দি-কাঁহৰ Bronchial problem নাইবা Chronic Pharynzitis আছে তেওঁলোকৰ পক্ষে বিশেষভাবে পৰামৰ্শ নোহোৱাকৈ কেতিয়াও স্বৰসাধনা কৰা উচিত নহয়। কিয়নো তেনে ক্ষেত্ৰত তেওঁলোকৰ কণ্ঠস্বাস্থ্যৰ পক্ষে মাৰাত্মক হৈ উঠিব পাৰে।

প্ৰকৃত কথা হ'ল সংগুৰু, সৎসঙ্গ, সৎপৰামৰ্শ আৰু সৎচিন্তা — এই কেইটা নহ'লে সাধাৰণ জীৱনৰ ক্ষেত্ৰত নাইবা অভিনয়ৰ ক্ষেত্ৰত সাৰ্বিক উন্নতি কেতিয়াও সম্ভৱপৰ নহয়।

অষ্টম অধ্যায়

অভিব্যক্তি

অভিনয় কলা আয়ত্তীকৰণৰ শিক্ষাত আটাইতকৈ কষ্টকৰ আৰু জটিল অংশ হ'ল অভিব্যক্তি প্ৰকাশৰ শিক্ষা। এই অভিব্যক্তিৰ প্ৰকাশ এজন অভিনয় শিল্পীৰ বোধ আৰু মননৰ ওপৰত পৰিপূৰ্ণভাৱে নিৰ্ভৰশীল। কোনো নিৰ্দ্ধাৰিত নীতি-নিয়ম বা অভিনয়ৰ ইতিহাস পাঠ তথা কোনো পূৰ্ববৰ্তী অভিনেতাৰ অভিনয় ৰীতিৰ অনুকৰণতো এই শিক্ষা সম্ভৱ নহয়। ছন্দবদ্ধ পদ সজাই গ'লেই যিদৰে কবিতা নহয় ঠিক তেনেকৈ নাটকীয় চৰিত্ৰৰ সংলাপ সুস্থভাৱে আবৃত্তি কৰিব পাৰিলেই অভিনয় হ'ব নোৱাৰে। পদ্য যে কোন মুহূৰ্ত্তত কাব্য হৈ উঠে সেই কথা যেনেকৈ কবিৰ অগোচৰ, ঠিক সেইদৰে এই অভিনয় কেতিয়াযে সঁচা অভিনয় হৈ উঠে সেইটো অভিনেতাৰো বোধ বুদ্ধিৰ অগোচৰ। যেতিয়া হয় তেতিয়া ই আপোনা আপুনিয়েই হয়, কেনেকৈ বা কি ভাবে সি হয় তাৰ উত্তৰ বিচাৰি যোৱা বৃথা প্ৰয়াস।

জীৱনৰ পৰা মানুহে প্ৰতিদিনেই যি সংগ্ৰহ কৰিছে তাৰ সকলোখিনিয়েই জমা হৈছে তেওঁৰ মনৰ সংগ্ৰহালয়ত। কিন্তু তাতেই জমা হৈ নাথাকে। ধন-বিত যদি কেৱল থুপ খুৱাই ৰখা হয় তেতিয়াহলে ই কোনো কালেই ঐশ্বৰ্য্যত পৰিণত নহয় — তাৰ বাবে প্ৰয়োজন সেই সঞ্চিত অৰ্থৰ সঠিক মূল্যমান নিৰ্ধাৰণ কৰি প্ৰয়োজনৰ চাহিদা অনুযায়ী ইয়াক নিয়োজিত কৰা। ঠিক যেনেকৈ দৈনন্দিন জীৱনৰ ছন্দ স্পন্দনৰ পৰা মানুহে অৰ্জন কৰা অভিজ্ঞতা তেওঁৰ মনৰ সংগ্ৰহালয়ত জমা কৰিছে তাৰ সঠিক মূল্যায়ণ কৰাৰ চেষ্টাও প্ৰতিনিয়ত কৰি আছে।

প্ৰথমে সেই সংগ্ৰহ থাকে তেওঁৰ চেতনাৰ স্তৰত। তাত বিচাৰ বা যাচাই চলে। তাৰ পিচত যেতিয়া তেওঁৰ উপলব্ধি আৰু আবেগৰ লগত ওতঃপ্ৰোতভাৱে সেই সংগৃহীত জ্ঞানৰ জাৰণ প্ৰক্ৰিয়া ঘটে, তেতিয়াই চেতনাৰ স্তৰৰ পৰা ই প্ৰজ্ঞাৰ স্তৰলৈ উন্নীত হয়। প্ৰকাশৰ প্ৰক্ৰিয়া আহে ইয়াৰ পিচত। এই প্ৰকাশতত্ত্ব লৈ দাৰ্শনিক মহলত বাদ-বিসম্বাদৰ অন্ত নাই। উপলব্ধ জীৱন সত্যক চেতন অথবা

অবচেতন জ্ঞানৰ কোন স্তৰলৈ পঠিয়ালে ইয়াৰ শৈল্পিক উত্তৰণ ঘটে এই লৈ আধ্যাত্মবাদী, ভাববাদী, বস্তুবাদী আদি বিভিন্ন মতবাদী দাৰ্শনিক তত্ত্বৰ সৃষ্টি হৈছে। বৰ্ত্তমান প্ৰসঙ্গত সেইবোৰ আলোচনা কৰা আমাৰ উদ্দেশ্য নহয়।

আমি জনাত বিশেষ বা particular ক আশ্ৰয় কৰি তাক সামান্য বা universal কৰি তোলাই হ'ল শিল্প সৃষ্টিৰ উদ্দেশ্য। জ্ঞান চৈতন্যৰ বিশেষ স্তৰৰপৰা universal স্তৰলৈ উন্নীত হোৱাৰ প্ৰক্ৰিয়াত কিছুমান মানসিক পৰ্য্যায় আছে। দাৰ্শনিকসকলে সেই পৰ্য্যায়বোৰক intuition, intellect, feeling, emotion, wit ইত্যাদি বিভিন্ন শব্দৰ প্ৰয়োগৰ দ্বাৰা ব্যাখ্যা কৰিব বিচাৰিছে। এজন অভিনয় শিল্পীয়ে সৰ্বপ্ৰথম বাস্তৱ জীৱনৰ পথত আগবঢ়াৰ লগে লগে বহু বিচিত্ৰ মানুহক প্ৰত্যক্ষ কৰে। তাৰ পিচত তেওঁলোকৰ জীৱনযাত্ৰাৰ প্ৰণালী আৰু জীৱন গঠনৰ পৰিবেশ পুঙ্খানুপুঙ্খভাৱে বিশ্লেষণ কৰে। এই ধৰণে যেতিয়া বিচিত্ৰ লোকচৰিত্ৰ সম্পৰ্কে প্ৰাথমিকভাবে তেওঁৰ জ্ঞান সম্পূৰ্ণ হয়, তেতিয়া সেই জীৱন যাত্ৰাৰ প্ৰণালী আৰু পৰিবেশৰ চক্ৰাবৰ্ত্তত পৰি, মানুহৰ হৃদয়ৰ অৱস্থিত ভাব আৰু ভাবনাবোৰ তেওঁৰ দৈনন্দিন আচাৰ-আচৰণৰ মাজেদি কেনেকৈ অভিব্যক্তিত হৈছে তাকে অনুধাৱন আৰু অনুকৰণ কৰিবলৈ চেষ্টা কৰে। কোৱা বাহুল্য অভিনয় শিল্পীয়ে এই অনুকৰণ কৰে তেওঁৰ ইন্দ্ৰিয়ৰ দ্বাৰা। কিন্তু এই বিশেষ বস্তুৰ অনুকৰণেই তেওঁক universal অবস্থালৈ উন্নীত নকৰে। তাৰ বাবে আমি লোকচৰিত্ৰ পৰিত্যাগ কৰি সেই লোকচৰিত্ৰৰ অনুকৰ্ত্তা অভিনয়শিল্পীৰ মনৰ পিনে দৃষ্টি দিব লাগিব। তেওঁৰ বোধ, বুদ্ধি, তেওঁৰ আবেগ, সহৃদয়তা আদিৰ মাজেদিয়ে সেই অনুকৃত ৰূপটো পৰিপূৰ্ণ হৈ উঠে। কেৱলমাত্ৰ তেতিয়াই তেওঁৰ মনৰ বিশেষ জ্ঞান সামান্য (universal) জ্ঞানত পৰিণত হৈ প্ৰকাশৰ উপযোগী হৈ উঠিব পাৰে। কোৱা বাহুল্য যে এজন অভিনেতাৰ বোধশক্তি, আবেগ আৰু সহৃদয়তা যিমান প্ৰখৰ, দীপ্ত — তেওঁৰ চৰিত্ৰ অভিব্যক্তিও সিমানে বেছি দীপ্ত গুণসমন্বিত হৈ উঠে। অৱশ্যে এই ব্যাখ্যাও সম্পূৰ্ণ নহয়। ইয়াৰ পিচতো আৰু এটা কথা ৰৈ যায়। সেইটো হ'ল হৈ উঠাৰ কথা। চিৰাজুদ্দিন আহমেদ হাজৰিকাৰ অভিনয় কৰাৰ বেলিকা ঠিক কোন সময়টোত যে নটসূৰ্য্য ফণী শৰ্মাই তেওঁৰ ব্যক্তিসত্বা আৰু চিৰাজৰ ব্যক্তিসত্বাক মিলাই দি একাকাৰ কৰি দিয়ে সেইটো তেঁৱো সঠিকভাবে ক'ব পৰা নাছিল। অথচ মনৰ চেতন আৰু অবচেতন দুয়োটা স্তৰ সদায় সজাগ প্ৰহৰীৰ দৰে অভিনয় কালত এজন অভিনয় শিল্পীক নিয়ন্ত্ৰিত কৰে।

শিল্পী মানসৰ এই তন্ময়ীকৰণৰ কাৰণ নির্দেশ কৰিবলৈ গৈ আধ্যাত্মবাদী দার্শনিকসকলে আত্মাৰ অতিন্দ্রীয় অনুভূতিৰ কথা উল্লেখ কৰিছে। তেওঁলোকে ভাবে যে শিল্পীয়ে ঠিক যি মুহূর্তটোত আপোন সৃষ্টিৰ সৈতে একাগ্রতা বোধ কৰে, আপোন শিল্প ৰচনাৰ সৈতে তদগত চিত্তে ওতঃপ্রোত হৈ যায় সেই মুহূর্তটোকে কোনো বৌদ্ধিক জ্ঞানেৰে ব্যাখ্যা কৰা নাযায়। বৌদ্ধিক জ্ঞান চেতনাৰ স্তৰক কিছুদূৰ উন্নত কৰিবলৈ সক্ষম হ'লেও নির্বিকল্প জ্ঞানৰ স্বৰূপত চেতনাক অধিষ্ঠিত কৰিব নোৱাৰে। আৰু শিল্পীমানস যেতিয়া তৃতীয় লোকত উত্তৰিত হয় অর্থাৎ যেতিয়া শিল্পী নির্বিকল্প জ্ঞানৰ অধিকাৰী হয় কেৱলমাত্র তেতিয়াই অতীন্দ্রিয় অনুভূতিৰ দ্বাৰা পৰম সত্যক তেওঁ লাভ কৰিবলৈ সক্ষম হয়। এয়া হ'ল আধ্যাত্মবাদীৰ কথা।

আকৌ যিসকল বুদ্ধিবাদী — তেওঁলোকে পৰমাত্মা বা ঈশ্বৰৰ স্বৰূপক বিশ্বাস নকৰে। তেওঁলোকৰ মতে বোধৰ সমবিকাশতে জ্ঞানৰাজ্যৰ সীমা সম্প্রসাৰিত। আবেগক যিয়ে শিল্প সৃষ্টিৰ পৰম তত্ব বুলি ভাবে বুদ্ধিবাদীসকলে তেওঁলোকক স্বীকাৰ কৰিব নোৱাৰে। বস্তুবাদী দার্শনিকৰ চিন্তা আৰু বেলেগ। মুঠৰ ওপৰত শিল্পতত্বৰ মূল ৰহস্যৰ নিৰাকৰণত যুগে যুগে বহু বিভিন্ন মতবাদৰ সৃষ্টি হৈছে। কিন্তু তথাপিও কোনো সুনির্দিষ্ট পথ আৰু পন্থাৰ সন্ধান আজিলৈকে পোৱা হোৱা নাই। শিল্পীয়ে কেনেকৈ সৃষ্টি কৰে অর্থাৎ এজন শিল্পীৰ ৰচনা যেতিয়া সৃষ্টিৰ পর্য্যায় পায়গৈ তেতিয়া তাৰ মূলত আত্মাৰ অতীন্দ্রিয় অনুভূতি বর্তমান থাকে প্রজ্ঞাচৈতন্যৰ খৰদীপ্ত প্রভাব বর্তমান থাকে, এক কথাত শিল্পী তেতিয়া Realist হয় নে Mystic হয়, নে spiritualist হয় তাৰ সঠিক ৰহস্য উদ্‌ঘাটন সম্ভব নহয় বুলিয়েই আমাৰ বিশ্বাস। কিয়নো ব্যক্তিমানসৰ অন্তর্প্রৱনতাৰ গতিবিধিৰ পথৰেখা চিৰকালেই দুর্জ্ঞেয়। তাৰ সঠিক লেখাচিত্র পোৱা কোনোদিনেই সম্ভব নহয়। প্রতিনিয়ত নানান ভাব আৰু ভাৱনাৰ আঘাত সংঘাতত ইয়াৰ গতিৰেখা সঘনাই পৰিবর্তিত হৈ আছে। ৰূপৰ পৰিবর্তন ঘটিছে, পৰিবর্তন ঘটিছে ৰঙৰ। জীৱনৰ অর্থ এক মুহূর্তৰ পৰা অন্য এক মুহূর্তলৈ সলনি হৈছে। এই দুৰতিক্রম্য সৌন্দর্য্য দূৰৰ পৰাই উপভোগ কৰা যায়, তাক জয় কৰা সম্ভব নহ'ব বোধহয়। দার্শনিকৰ জীৱন জিজ্ঞাসাত এই ৰহস্যলোকৰ নিবিড় অন্ধকাৰত অকণ অকণ আলোকৰ সঞ্চাৰ হয়তো হ'ব পাৰে, কিন্তু তাতে অজানাৰ ৰহস্য সম্পূর্ণভাবে প্রকাশিত নহয়।

অভিব্যক্তি আৰু অনুকৰণ

প্ৰচলিত অৰ্থত অভিব্যক্তি বুলিলে আমি Expression কে বুজো। Expression শব্দৰ আমি অৰ্থ কৰো কোনো চৰিত্ৰৰ বহিৰঙ্গ ভাব প্ৰকাশ ৰীতিৰ অনুকৰণ। নাটকৰ কোনো কোনো চৰিত্ৰত প্ৰেম, স্বাৰ্থ, কামনা, লোভ ইত্যাদি বিভিন্ন বিচিত্ৰ বাসনাৰ সমন্বয় ঘটে। সেইবোৰ চাৰিত্ৰিক জটিলতাক কোনো সুদক্ষ অভিনেতাই যেতিয়া ভালদৰে ৰূপায়ণ কৰে তেতিয়া দৰ্শকে অভিভুত হৈ উপভোগ কৰে চৰিত্ৰটি। কেতিয়াবা এই চৰিত্ৰবোৰৰ আনুভূতিক প্ৰকাশৰ লগত দৰ্শক একাত্ম হয়, চৰিত্ৰৰ বেদনা প্ৰকাশত কান্দে আৰু আনন্দ প্ৰকাশত নিজেও আপ্লুত হয়। ইয়াৰ কাৰণ অনুকাৰ্য চৰিত্ৰ আৰু অনুকৰ্ত্তা অভিনয় শিল্পীৰ মাজত একাত্ম সমন্বয় ঘটে, ফলত চিত্তবিভ্ৰান্তি। দ্বিতীয়তে এই মিলন কিদৰে সম্ভৱ হ'ল সেই প্ৰশ্নৰ উত্তৰ বিচাৰি গ'লে এইটো মানিবই লাগিব যে এজন উন্মাদৰ চৰিত্ৰত অভিনয় কৰিবলৈ গ'লে সুঅভিনেতাই উন্মাদনাৰ সময়ত প্ৰকাশ পোৱা লক্ষণসমূহ ভালদৰে লক্ষ্য কৰিবই লাগিব আৰু নিষ্ঠাৰ সৈতে তাকে আয়ত্ব কৰি নিজ দেহৰ আঙ্গিকত সেই অভিব্যক্তি প্ৰকাশ কৰিব লাগিব। এইক্ষেত্ৰত আয়ত্ব কৰা অৰ্থত অনুকৰণ কৰাকেই বুজিব লাগিব। এই অনুকৰণত যি অভিনয় শিল্পী যিমানখিনি সাৰ্থক সেই অভিনেতাৰ শিল্প সৃষ্টিও সমপৰিমাণ সাৰ্থকতা লাভ কৰে। গতিকে আমি ক'ব পাৰো যে অনুকৰণ·নকৰিলে অভিব্যক্তি প্ৰকাশৰ প্ৰাথমিক ক্ষমতাখিনি আয়ত্ব কৰা নাযায়। অকলেণ্ড বিশ্ববিদ্যালয়ৰ ম্যেডোব্ৰুক থিয়েটাৰৰ শিল্প নিৰ্দেশক তথা ৰয়েল একাডেমী অব ড্ৰামাষ্টিক আৰ্টচৰ প্ৰাক্তন অধ্যক্ষ জন ফেৰণগুৰ ভাষাত "আনৰ অনুকৰণ কৰাটোৱেই অভিনয় নহয়। অভিনয় হ'ল নাটকত লুকাই থকা সত্যৰ শৈল্পিক ব্যাখ্যা। দৰ্শকৰ বাবে নাটকীয় কলাকৌশলৰ জৰিয়তে এই সত্য ব্যাখ্যা কৰিব লাগে আৰু এই সংমিশ্ৰণেৰে অভিনয়ক প্ৰাণবন্ত কৰিব লাগে"। তেওঁ আৰু কৈছে, "অভিনয় মানে কিবা দিয়া। দৰ্শকক আনন্দ আৰু সন্তোষ দিবলৈ এগৰাকী নিঃস্বাৰ্থ মানুহৰ প্ৰয়াসেই হ'ল অভিনয়।"

অলঙ্কাৰ শাস্ত্ৰত ৰসক শান্ত, কৰুণ, হাস্য, ৰৌদ্ৰ, বীৰ আদি মুঠ নটা ভাগত ভাগ কৰা হৈছে। দৈনন্দিন জীৱনৰ নিত্য নতুন দ্বন্দ্ব, সংঘাতৰ ফলত মানুহৰ মনত ৰাগ দ্বেষ, হৰ্ষ, অসুয়া ইত্যাদি যিমানবোৰ ভাবৰ উদয় হয়, উক্ত

ৰসৰ আশ্ৰয়তেই তাৰ প্ৰকাশ ঘটে। অভিব্যক্তিৰ আয়ত্তীকৰণৰ প্ৰাথমিক পৰ্য্যায়ত এজন অভিনয় শিল্পীৰ এই নৱৰসৰ প্ৰকাশভঙ্গীৰ অনুকৰণ কৰা সৰ্বপ্ৰধান কৰ্তব্য। সেইবাবেই কোৱা হয় যে অভিনয়ৰ ক্ষেত্ৰত অভিব্যক্তি অৰ্থাৎ ভাব প্ৰকাশ বিশেষভাৱে প্ৰয়োজন।

যিকোনো চৰিত্ৰৰ অভিনয়ত অভিনয় শিল্পীয়ে তেওঁৰ চকু, মুখ, হাত, মূৰ ইত্যাদি ইন্দ্ৰিয়ৰ সঞ্চালনৰ দ্বাৰা সেই চৰিত্ৰৰ অন্তৰ্নিহিত ভাৱ সত্বাবোৰ যেনে হৰ্ষ, বিষাদ, দ্বেষ, অসূয়া ইত্যাদি ফুটাই তোলাতোকেই Expression বা অভিব্যক্তি বোলো। যেনে প্ৰচণ্ড পেটৰ বিষ ফুটাই তুলিবলৈ নটসূৰ্য্য ফণী শৰ্ম্মাই মুখৰ অভিব্যক্তিৰ উপৰিও হাতত থকা বাতৰি কাকতখন মোহাৰি চিঙি পেলাইছিল । লগতে কাষৰ বিছনাত থকা গাৰু এটা তুলি লৈ পেটত হেঁচা মাৰি ধৰি মুখৰ ৰেখাত অব্যক্ত যন্ত্ৰনাৰ ছাপ ৰচনা কৰিছিল। আৰু 'ছিৰাজ' নাটকত আঘোণাৰুপী বিষ্ণুৰাভাই কাৰ্পেটৰ ওপৰত বাগৰ সলাই আনন্দ প্ৰকাশৰ বাবে গুণগুণাই গীতকে গাইছিল।

আমাৰ নাট্যশাস্ত্ৰত সাত্বিক অভিনয়ৰ আলোচনা প্ৰসঙ্গত নাট্য শাস্ত্ৰকাৰসকলে অভিব্যক্তি প্ৰকাশৰ বাবে অভিনয় শিল্পীক বিভিন্ন আঙ্গিক ব্যৱহাৰৰ নিৰ্দেশ দিয়া দেখিবলৈ পাওঁ। যেনে খুব গৰম বুজাবলৈ গৈ হাতেৰে কপালৰ ঘাম মুছি পেলোৱাৰ অভিনয় কৰি নাইবা হাতৰ গামোচা নাইবা কাপোৰৰ আগেৰে বিচনিৰ দৰে বা লোৱাৰ অভিনয় কৰা,নাইবা অত্যধিক শোক প্ৰকাশত চকুপানী টোকাৰ অভিনয় কৰাৰ নিৰ্দেশ দিছে।

কিন্তু এটা কথা বিশেষভাৱে মনত ৰখা প্ৰয়োজন যে হাত, ভৰি, মুখ, চকু ইত্যাদিৰ সঞ্চালনত আৰু বিভিন্ন মুদ্ৰাৰ সুকৌশল প্ৰয়োগত অভিনয় কৰিবলগীয়া চৰিত্ৰৰ অন্তঃসত্ত্বাৰ অভিব্যক্তি প্ৰকাশ কৰা হ'লেও সেইবোৰৰ যথাযথ সঞ্চালনেই অভিব্যক্তি নহয়, সেয়া হ'ল অভিব্যক্তি প্ৰকাশৰ উপাদান মাত্ৰ । ইন্দ্ৰিয় সঞ্চালনৰ কিছুমান নিৰ্দিষ্ট পন্থাৰ অনুকৰণত অভিনয় শিল্পীয়েএইবোৰ আয়ত্ব কৰিব পাৰে বা আয়ত্ব কৰাত তেওঁৰ সুবিধা হ'ব পাৰে। মাত্ৰ ইমানেই।

উদাহৰণ স্বৰূপে ধৰা যাওঁক বাটেদি খোজ কাঢ়ি যাওঁতে এজন পৰিচিত বন্ধুৰ সৈতে দেখা হ'ল। তেতিয়া তেওঁৰ দৃষ্টি আকৰ্ষণৰ বাবে (দূৰৰ পৰা) কণ্ঠস্বৰক এক বিশেষ স্বৰগ্ৰামলৈ তুলি বন্ধুজনৰ নাম ধৰি চিঞৰি মতাৰ লগে

লগে আমি তেওঁক হাত তুলি নাইবা হাতবাউল দি ৰবলৈ নাইবা আগবাঢ়ি আহিবলৈ ইঙ্গিত দিওঁ। নাইবা কোনো কথাত প্ৰচণ্ড খং উঠিলে সেই খং প্ৰকাশ যে কেৱল কণ্ঠইদিয়েই হয় এনে নহয় — ইয়াৰ লগে লগে আমাৰ ৰগৰ শিৰ ফুলি উঠে, মুখৰ পেশী টান হৈ পৰে, চকু ডাঙৰ হৈ যায় - যেনিবা চকুৰ মণি ওলাই আহিব বিচাৰে ; সমগ্ৰ দেহত এটা কম্পন অনুভূত হয় ইত্যাদি। আকৌ অনুৰাগ প্ৰকাশৰ বেলিকাও ঠিক বিপৰীতটো ঘটিব পাৰে। কণ্ঠস্বৰ যথাসম্ভব কোমল হোৱাৰ লগে লগে মুখৰ পেশীবোৰো কোমল হৈ যায় আৰু চকু-মুখৰ স্বাভাবিক কৰ্কশতা বিলুপ্ত হৈ এক সাময়িক প্ৰশান্তিয়ে আমাৰ সমস্ত মুখমণ্ডল আচ্ছন্ন কৰে। এক কথাত হাঁহি-কান্দোন, ক্ৰোধ, ঘৃণা ইত্যাদি মনৰ বিভিন্ন ভাৱ প্ৰকাশৰ লগে লগে আমাৰ দেহৰ বিভিন্ন অঞ্চল mood অনুযায়ী সক্ৰিয় হৈ উঠে। সাধাৰণ মানুহৰ ক্ষেত্ৰত এই সক্ৰিয়তা মানসিক ভাব প্ৰকাশ অৰ্থাৎ mood projection ৰ লগে লগে তেওঁৰ অজ্ঞাতসাৰে ঘটি থাকে। এজন অভিনয় শিল্পীয়ে এইবোৰকে গভীৰ অভিনিবেশ সহকাৰে লক্ষ্য কৰি অনুকৰণ কৰিবলগীয়া হয়। কোৱা বাহুল্য যে হুবহু অনুকৰণত এইবোৰ ভাব প্ৰকাশ কৰা সম্ভৱ নহয়। খং উঠিলে এজন মানুহক কেনে দেখি কেৱলমাত্ৰ সেইটোয়েই যদি কোনো অভিনয় শিল্পীৰ অনুকৰণীয় বিষয় হয় - তেন্তে এই স্থূল অনুকৰণে কেৱল মাত্ৰ হাস্যৰসৰেই সৃষ্টি কৰিব।

ইতিমধ্যে নাটকৰ উদ্দেশ্য বৰ্ণনা প্ৰসঙ্গত অনুকৰণ বা 'কেৰিকেচাৰ' সম্পৰ্কে আমি যি আলোচনা কৰিছো বৰ্তমান প্ৰসঙ্গত সেই কেৰিকেচাৰ অভিনয়ৰ কথা পুনৰায় স্মৰণ কৰিব পাৰো। এজন 'কেৰিকেচাৰ' শিল্পীয়ে মানুহৰ বিভিন্ন mood কৌতুকতাৰে অনুকৰণ কৰি থাকে। সেই mood ৰ মাজত ৰাগ, অনুৰাগ, হৰ্ষ-বিষাদ, অসূয়া-অশান্তি আদি মানসিক নানান অৱস্থাৰ প্ৰকাশ পায়। কিন্তু 'কেৰিকেচাৰ' বা কৌতুক - অভিনয়ৰ মাধ্যমত শিল্পীজনে কৰা অভিনয় চাই আমি হাঁহো কাৰণ আমাৰ মনৰ গভীৰত অৱস্থিত সুপ্ত অনুভূতিবোৰক তেওঁ উজ্জীবিত নকৰে, ওপৰে ওপৰে সাময়িকভাৱে ৰেখাপাত কৰে মাত্ৰ, তাকো আমোদৰ বাবেহে। কিন্তু এজন অভিনয় শিল্পীয়ে যেতিয়া সেই একেবোৰ ভাৱকে অনুকৰণ কৰে তেতিয়া তেওঁলোকে আমাৰ মনৰ গভীৰত প্ৰৱেশ কৰি আমাৰ সুপ্ত প্ৰবৃত্তিবোৰক জাগ্ৰত কৰিবলৈ সমৰ্থ হয়, সেইবাবে তেওঁৰ mood ৰ সৈতে আমি একাত্মতাবোধ কৰো।

কিয় এনে হয় ? অনুকৰণতো দুয়োটাই । অভিনেতায়ো কিছুমান ভাব আৰু অভিব্যক্তিৰ অনুকৰণ কৰে। আনহাতে এজন কৌতুক শিল্পীয়েও যি কৰে সেয়াও অভিনয় শিল্পীৰ অভিব্যক্তিৰ হুবহু অনুকৰণ। এজনে কন্দুৱাব পাৰে কিন্তু আন এজনৰ অভিনয় চাই হাঁহি উঠে। ইয়াৰ কাৰণ হ'ল এজন 'কেৰিকেচাৰ শিল্পীয়ে কেৱল অনুকৰণ কৰি দৰ্শকৰ মনৰ উপৰিভাগত সাময়িকভাবে দোলা দিয়ে মাত্ৰ। তাৰ পৰিণতি হাস্যৰস। কিন্তু প্ৰকৃত অভিনয় শিল্পীয়ে কেৱল মাত্ৰ mood ৰেই অনুকৰণ নকৰে তাতোঁকৈ অতিৰিক্ত আৰু এটি বস্তু প্ৰকাশ পায় যাক আলঙ্কাৰিক পৰিভাষাত আমি ব্যঞ্জনা বুলিব পাৰো। সেইবাবে ব্যঞ্জনা মিশ্ৰিত অভিনয়ে দৰ্শকৰ মনৰ গভীৰতাৰ সুপ্ত ভাৱবোৰ জগাই তুলিবলৈ সক্ষম হয়। সেই অভিনয় চাই হাঁহি নুঠে, বৰঞ্চ আবেগ, কৰুণ, ভয় ইত্যাদিৰ মিশ্ৰ অনুভূতি নিবিড় হৈ দৰ্শকৰ মনক গভীৰ আনন্দ দিয়ে। স্থান কাল পাত্ৰ পাহৰাই তন্ময় কৰি দিয়ে।

গতিকে আমি ক'ব পাৰো যে অভিব্যক্তিৰ অৰ্থ কেৱলমাত্ৰ চৰিত্ৰৰ অন্তৰ্নিহিত কিছুমান ভাৱ বা mood ৰ ইন্দ্ৰিয় সঞ্চালনজনিত অনুকৰণ নহয় - সেয়া হ'ল গভীৰ আবেগ বা emotion সংমিশ্ৰিত ভাবময় ব্যঞ্জনাৰ প্ৰকাশ। অনুকৰণ সহজেই আয়ত্ব কৰিব পাৰি, কিন্তু তাকে ব্যঞ্জনাময় কৰি তোলা সহজসাধ্য নহয়। সুঅভিনয়শিল্পীৰ কাম হ'ল অভিব্যক্তিৰ অনুকৰণ কৰা নহয় - নিজৰ মনৰ আবেগ আৰু মাধুৰী মিহলাই সেই অনুকৰণক ব্যঞ্জনাময় কৰি তোলা। নহ'লে তেওঁৰ অভিনয়ে কোনোদিনেই সাৰ্থকতা লাভ কৰিব নোৱাৰে।

ব্যঞ্জনাঃ Twilight Zone

অভিব্যক্তি প্ৰকাশৰ মূল তত্বটিৰ শেষ ইয়াতেই নহয়। কিয়নো কেৱল অনুকৰণৰ দ্বাৰা সাৰ্থক সৃষ্টি সম্ভব নহয়। আমি ইতিপূৰ্বে সৃষ্টি তত্বৰ ৰহস্যৰ আলোচনাত Twilight Zone (গধূলি লগন) শব্দটি ব্যৱহাৰ কৰিছো। অভিনয় কৰি কৰি কেতিয়া যে এজন অভিনেতাই অনুকাৰ্য্য চৰিত্ৰৰ সৈতে একাকাৰ হৈ

যায় সেইটো কোৱা টান। সকলো অভিনয় শিল্পীৰ ভাগ্যত সেয়া ঘটি নুঠে, খুব খ্যাতিমন্ত অভিনেতাৰ জীৱনতো সেই স্মৰণীয় মুহূৰ্ত আহে মাত্ৰ অলপ কেইবাৰমানহে। সেইবাবে অভিনয় অভিব্যক্তিৰ আলোচনাত এই দুৰ্জ্ঞেয় ৰহস্যটিৰ কথা আমি বাদ দিব নোৱাৰো। কেৱলমাত্ৰ অনুকৰণৰ উপৰিও অভিনয় শিল্পীৰ অন্য কামো বৈ যায়। আজিৰ সৃষ্টিত নট কেৱলমাত্ৰ অনুকৰ্ত্তাই নহয় তেওঁ সৃষ্টি কৰ্ত্তাও। অনুকৰণৰ সূত্ৰ ধৰি আয়ত্বীকৃত অভিব্যক্তিৰ প্ৰকাশত যি অতিৰিক্ত বস্তু আয়ত্ব কৰিব লাগে সেয়া হ'ল ব্যঞ্জনা। ব্যঞ্জনাই হ'ল সেই অতিৰিক্ত বস্তু যি এজন শিল্পীৰ অভিনয় কলাক সৰ্বাঙ্গসুন্দৰ কৰে, তেওঁক প্ৰথম শ্ৰেণীৰ শিল্পীত পৰিণত কৰে।

সুস্পষ্ট উচ্চাৰণ, কণ্ঠৰ স্বৰবিন্যাস, লোক চৰিত্ৰৰ বিভিন্ন ভাৱৰ, আপোন ইন্দ্ৰিয়ৰ দ্বাৰা অনুকৰণেই হ'ল অভিনয় ৰচনাৰ উপাদান। অভিনয় কৰাৰ পূৰ্বে বাচনভঙ্গী স্বৰবিন্যাস ইত্যাদি এজন অভিনেতাই সতৰ্কতাৰে সৈতে আয়ত্ব কৰা উচিত। কিন্তু সেইবোৰ আয়ত্ব কৰাৰ পিচতো সাৰ্থক অভিনয় সম্ভৱ নহয়। প্ৰয়োজন হয় বিশেষভাৱে mood ক ব্যঞ্জনাৰ দ্বাৰা universal কৰি তোলাৰ।

অভিনেয় চৰিত্ৰটিৰ অন্তৰ্নিহিত মানস সত্বাটিক সাৰ্বজনীন কৰি তোলাৰ কোনো সুনিৰ্দিষ্ট প্ৰক্ৰিয়া নাই। কিয়নো 'ব্যঞ্জনা' বিষয়টো পোনপটিয়া ব্যাখ্যাৰ বস্তু নহয়। ছন্দবদ্ধ এটি পদ , কোন সময়ত কাব্য হৈ উঠে সেইটো কবিয়েও ক'ব নোৱাৰে। অৱশ্যে সাধাৰণভাৱে ক'ব পৰা যায় যে সহৃদয়তাই হ'ল ইয়াৰ প্ৰাথমিক উপাদান। অভিনয়কলা যিয়ে দৰ্শন কৰে সেই সামাজিক বৰ্গক আলঙ্কাৰিকসকলে 'সহৃদয়' বুলি উল্লেখ কৰিছে, কিয়নো ৰসৰ উদ্বোধন সহৃদয় চিত্তৰ বাহিৰে আনৰ দ্বাৰা সম্ভৱ নহয়। আমাৰ কথা হ'ল যিয়ে এই ৰসৰ প্ৰদৰ্শন কৰে অৰ্থাৎ অভিনয় শিল্পী তেৰো সহৃদয় হ'ব লাগিব— নহ'লে অনুকৰ্ত্তা চৰিত্ৰৰ অন্তৰঙ্গ সত্বাটো তেওঁৰ চিত্তত উদ্বোধিত হ'ব কেনেকৈ ? আৰু যদি সেয়েই নহয় তেনেহলে কেনেকৈ তেওঁ সেই ৰস স্বৰূপক অগণিত দৰ্শকমণ্ডলীৰ হৃদয় সংবেদ্য কৰি তুলিব ? এই কাৰণেই অভিনয় শিল্পীৰ দায়িত্বৰ বেলিকা আলোচনা কৰিবলৈ গৈ আমি কৈছিলো যে এজন অভিনয় শিল্পী সৰ্বপ্ৰথমেই হ'ব লাগিব পৰিশুদ্ধ মনন আৰু বোধৰ অধিকাৰী। আৰু কোৱা হৈছিল যে ঋষি নহ'লেও ঋষিকল্প মানুহৰ পক্ষেই সেই অধিকাৰ আয়ত্ব কৰা সম্ভৱপৰ হয়।

অতি অভিনয় Over acting : Melodrama

ৰস সৃষ্টিৰ বাবে যেনেকৈ পৰিশুদ্ধ মানস আৰু বোধৰ প্ৰয়োজন তেনেকৈ প্ৰয়োজন পৰিমিতি জ্ঞানৰ। একক চৰিত্ৰৰ অন্তৰ্নিহিত সত্বা অৰ্থাৎ ইয়াৰ ৰাগ, দ্বেষ, হিংসা, কপটতা, স্নেহ, প্ৰেম, বাৎসল্য ইত্যাদি ফুটাই তোলাত আৰু তাকে সাৰ্বজনীন কৰি তোলাত এজন অভিনয় শিল্পীয়ে নিজকে কিমানখিনি অভিব্যঞ্জিত কৰিব তাৰ ওপৰত নিৰ্ভৰ কৰে। আৰু এই পৰিমিতিৰ মাপকাঠি এজন অভিনেতাই বাহিৰ কৰিব লাগিব। এই পৰিমিতিৰ এডাল অদৃশ্য সীমাৰেখা আছে যিডাল অতিক্ৰম কৰিলে অভিনয় অতি অভিনয়লৈ (overacting) ৰূপান্তৰিত হয় - ফলত দৰ্শকৰ বিৰক্তি তথা বিতুস্তিৰো কাৰণ হৈ পৰিব পাৰে।

এই অভিনয় আৰু অতিঅভিনয়ৰ সীমাৰেখাডাল ক'ত বাৰু ? নাইবা এই পৰিমিতিৰ মাপকাঠি কেনেকৈ নিৰ্ধাৰণ কৰিব পাৰি ? অভিনয়ৰ কথা শিকাবলৈ যাওঁতে মোৰ পিতৃ (স্বৰ্গীয় প্ৰবোধ চন্দ্ৰ দাস ঃ ত্ৰিশ আৰু চল্লিশৰ দশকৰ অতুল হাজৰিকাদেৱৰ 'মঞ্চলেখা' দ্ৰষ্টব্য) য়ে মোৰ শৈশৱ কালতে আৰু অভিনয়ৰ ওপৰত দিয়া এটি উপমা উল্লেখ কৰাৰ লোভ সামৰিব নোৱাৰিলো। গল্পটো এনেকুৱাঃ এখন প্ৰাইমাৰী স্কুল পৰিদৰ্শন কৰিবলৈ গৈ উপপৰিদৰ্শক একেবাৰে তলৰ শ্ৰেণী এটাত সোমাল। সেইদিনা শ্ৰেণীত মৌখিকৰ বিষয় লোৱাৰ কথা আছিল। উপপৰিদৰ্শকে ক'লে, "আজি মই মৌখিক সুধিম, শুদ্ধ উত্তৰ দিব পৰা জনে পুৰস্কাৰ পাব। শ্ৰেণীত শিক্ষকৰ পৰা যোগৰ নেওতাৰ অগ্ৰগতিৰ বুজ লৈ তেওঁ সুধিলে "তোমাৰ হাতত ৩ টা সুমথিৰা টেঙা আছিল, আৰু দুটা দিলে কিমান হ'ল ?' এজন সৰু ল'ৰাই তপৰাই উত্তৰ দিলে, 'পাঁচটা চাৰ'। উপপৰিদৰ্শক মহোদয় সন্তুষ্ট হৈ চকীদাৰৰ হতুৱাই পাঁচটা সুমথিৰা টেঙা আনি ল'ৰাজনক পুৰস্কাৰ দিলে।

এইবাৰ নিজৰ ঠাইত বহি ল'ৰাজনে লগৰজনক ক'লে, "এই বুলি জনা হ'লে মই দহটা বুলি ক'লোহেঁতেন" অৰ্থাৎ পাঁচটা বুলি কওঁতে যেতিয়া পাঁচটা সুমথিৰা পালে তেতিয়া হলে দহটা বুলি ক'লে নিশ্চয় দহটা সুমথিৰা পালেহেঁতেন। কিন্তু দহটা বুলি ক'লে যে অশুদ্ধ উত্তৰৰ বাবে এটাও সুমথিৰা নাপালেহেঁতেন সেই কথাটো ল'ৰাটোৱে ভাবি চোৱা নাই।

এতিয়া কথা হ'ল পৰিমিত বা জোখৰ অভিনয় এনে এক সীমা য'ত তিনি

আৰু দুই লগলাগিলে পাঁচ হ'বই লাগিব। চাৰি বা ছয় হ'ব নোৱাৰে। প্ৰাৰম্ভিক হাততালি পোৱাৰ পিচত অধিক হাততালিৰ আশাত কোনো অভিনয় শিল্পীয়ে যেতিয়াই মাত্ৰা চেৰাই যায় তেতিয়াই সেই অভিনয় হৈ পৰে অতিঅভিনয়। ইয়াৰ বাবে অতিৰিক্ত হাততালি কিয় দৰ্শকৰ বিদ্ৰূপহে প্ৰাপ্য হৈ পৰে। এই পৰিমিতি বোধৰ অভাৱেই melodrama বা অতিঅভিনয়ৰ কাৰণ। পৰিমিতিবোধ আয়ত্ব কৰিবলৈ গ'লে সেইবাবে সৰ্বপ্ৰথম পুঙ্খানুপুঙ্খভাৱে চৰিত্ৰটোক বিশ্লেষণ কৰা দৰকাৰ। আৰু ইয়াৰ পিচত সেইটোৰ অন্তৰসত্বাৰ ৰসৰূপটো অনুধাৱন কৰি নিজৰ মনৰ আবেগ কল্পনাৰ সৈতে সংমিশ্ৰণ কৰি লোৱাৰ দৰকাৰ। এইদৰে অভিনেয় চৰিত্ৰৰ সৈতে অভিনয় শিল্পীয়ে যেতিয়া নিজৰ সত্বাটোক বিলুপ্ত কৰি দিয়ে তেতিয়া তেওঁৰ অভিনয়ত সেই চৰিত্ৰটোৱে আপোনা আপুনি ইয়াৰ সমগ্ৰ ৰূপ ৰস লৈ আত্মপ্ৰকাশ কৰে। পৰিমিতি আহে আপোনা আপুনি স্বতঃপ্ৰবৃত্ত হৈ। সচেতন ভাবে ইয়াক অনাটো সম্ভৱ নহয়। খুব জোৰ নিয়ন্ত্ৰণ কৰা হয়তো যাব পাৰে। সাধাৰণ ক্ষেত্ৰত অভিনেয় চৰিত্ৰৰ যথাযথ বিশ্লেষণ নহয় বাবেই অভিনয়ৰ সময়ত কোনো কোনো অভিনয় শিল্পীয়ে দৰ্শকক ফাকি দিয়াৰ বাবে পৰিমিতিৰ বাহিৰত অভিনয় কৰে আৰু melodrama ৰ আশ্ৰয় লবলগাত পৰে। অভিনয়ৰ সময়ত অভিনয় শিল্পীয়ে যদি তেওঁৰ পৰিমিতিবোধ হেৰাই পেলায় তেনেহলেই তেওঁৰ অভিনয়ত 'বেছি বেছি' অভিনয় কৰা প্ৰবৃত্তি সোমাই পৰে।

অতিঅভিনয়ৰ কাৰণ সাধাৰণতঃ দুটা-শক্তিৰ দৈন্য আৰু দায়িত্বহীনতা। শক্তিৰ দীনতাৰ বাবেই অভিনয়শিল্পীৰ পৰিমিতিবোধৰ অভাৱ ঘটে। কৰ্ত্তব্যনিষ্ঠ শিল্পীয়ে এই অভাৱ নানা প্ৰকাৰ অনুশীলনৰ সাহায্যত পূৰণ কৰিব পাৰে। সাধনাৰ দ্বাৰা পৰিমিতিবোধ তেওঁ আয়ত্ব কৰিব পাৰে। যি সকলে সকলো জানিও দায়িত্বজ্ঞানহীন, তেওঁলোকৰ কথা বেলেগ, এই ৰোগ আৰোগ্যৰ বাবে নহয়। এজন অভিনয় শিল্পীৰ জীৱনত যেতিয়া সচেতন ভাবে দায়িত্বজ্ঞানহীনতাৰ প্ৰভাৱ পৰে তেতিয়া তেওঁৰ প্ৰতিভাও নিৰ্বাপিতপ্ৰায় হৈ পৰে।

অভিনয় শিল্পীৰ প্ৰাথমিক সংকট

অভিনয়ৰ মূল তত্ব যিয়েই নহওক কিয়, ইয়াৰ আয়ত্বীকৰণৰ প্ৰাথমিক পৰ্যায়ত অভিনয় শিল্পীয়ে বিভিন্ন সংকটৰ সন্মুখীন হ'বলগীয়া হয়। যেনে -

মনোযোগৰ অভাৱ, অতিৰিক্ত আত্মসচেতনতা, দৰ্শক সম্বন্ধে এটা অকাৰণ ভীতি ইত্যাদি। কোৱা বাহুল্য অভিনয়ৰ প্ৰাথমিক পৰ্যায়ত উল্লেখিত সংকটৰ সন্মুখীন হ'বলগীয়া হয় বুলিয়েই এজন অভিনয় শিল্পীৰ অভিনয় আড়ষ্ট, ভাবলেশহীন আৰু নিৰুত্তাপ যেন লাগে। তেওঁ যিমানেই প্ৰাণপণে অভিনয় নকৰক কিয় তেওঁৰ সেই প্ৰাণান্তকাৰী প্ৰচেষ্টাই দৰ্শকৰ মনত কোনো ৰেখাপাতেই সম্ভৱপৰ নহয়। গতিকে অভিনেয় চৰিত্ৰৰ অন্তৰসত্বাৰ ৰূপ ৰসটো সৰ্বাঙ্গসুন্দৰভাবে অভিব্যঞ্জিত কৰি তুলিবলৈ গ'লে সৰ্বপ্ৰথম এজন অভিনয়েচ্ছু শিল্পীয়ে এই সংকটবোৰ সম্পৰ্কে সচেতন হৈ থাকিব লাগে। আৰু সেইবোৰকে অতিক্ৰম কৰি অভিনয় শিল্পীয়ে কেনেকৈ নিজকে প্ৰতিষ্ঠা কৰিব পাৰে সেই চেষ্টা কৰিব লাগে। গভীৰভাবে বিশ্লেষণ কৰিলে আমি দেখিবলৈ পাওঁ যে এই সংকটবোৰৰ বেছিভাগেই মনস্তাত্বিক কাৰণতে উদ্ভুত। যদি নিজৰ সম্পৰ্কে অভিনয় শিল্পীৰ কোনো দৃঢ়তা অৰ্থাৎ confidence নাথাকে, নাইবা যদি তেওঁৰ মাজত আবেগ বা সাধনা বা sincerity ৰ অভাব থাকে তেতিয়াহলেই এই সংকটে দেখা দিয়ে।

প্ৰকৃত অভিনয় শিল্পী হোৱাৰ পক্ষে সেইবাবে প্ৰথম স্বৰ্তই হ'ল self confidence। এজন অভিনয় শিল্পীয়ে সদায় মনত ৰাখিব লাগিব যে তেওঁ যিবোৰ চৰিত্ৰৰ ৰূপদান কৰে সেয়া তেওঁৰ ব্যক্তিগত হুজুগৰ বাবে নহয়। সমুহ দৰ্শকসাধাৰণক সেই চৰিত্ৰৰ অন্তৰ্নিহিত ভাবৰ সাহায্যত উদ্বুদ্ধ কৰি তোলাই হ'ল এজন অভিনয় শিল্পীৰ কাম। অভিনেতা যেতিয়া এটি চৰিত্ৰ হৈ মঞ্চত হাঁহে নাইবা কান্দে তেওঁৰ লগে লগে দৰ্শককো হাঁহিবলৈ বা কান্দিবলৈ দিব লাগিব। এককথাত আপোন ইচ্ছানুসৰি দৰ্শকমনৰ উত্তালভাৱ সমুদ্ৰক নিয়ন্ত্ৰণ কৰিব পাৰে। তাকে যদি কৰিব নোৱাৰে তেতিয়াহলে অভিনয় শিল্পী হিচাপে আত্মপ্ৰকাশ কৰাটো নিস্ফল হৈ যাব। মানসিক দৃঢ়তা নাথাকিলে আপোন ইচ্ছাশক্তিৰ দ্বাৰা দৰ্শকসাধাৰণক কেতিয়াও উদ্বুদ্ধ কৰিব নোৱাৰে। আত্মপ্ৰত্যয় হ'ল এই ইচ্ছাশক্তিৰ নিয়ন্তা। নিজ কৰ্ত্তব্য সম্পৰ্কে যাৰ সুদৃঢ় প্ৰত্যয় বৰ্তমান একমাত্ৰ তেৱেঁই শ্ৰেণীবদ্ধ দৰ্শক সমাজক আপোন ইচ্ছাশক্তিৰ দ্বাৰা পৰিচালিত কৰিব পাৰে। আত্মপ্ৰত্যয় নাথাকিলে এই দুৰ্দান্ত ইচ্ছাশক্তি আয়ত্ব কৰা সম্ভৱ নহয়।

এটা চৰিত্ৰত এজন অভিনয় শিল্পীক ৰূপ দিবলৈ দিয়া হ'ল — যদি তেওঁ সেই চৰিত্ৰৰ অন্তৰঙ্গ আৰু বহিৰঙ্গ বৈশিষ্টৰ প্ৰতি সচেতন নাথাকে, যদি বাৰে বাৰে তেওঁৰ মন বা মনোযোগ বস্তুৰ পৰা বিক্ষিপ্ত হয়, তেনেহ'লে

অভিনেতাজনে নিজৰ ওপৰত বিশ্বাস হেৰুৱাই পেলাব পাৰে। গতিকে অভিব্যক্তিৰ আয়ত্তীকৰণৰ প্ৰাথমিক পৰ্য্যায়ত আত্মপ্ৰত্যয় লাভৰ শিক্ষা বিশেষভাবে প্ৰয়োজন।

দ্বিতীয় প্ৰসঙ্গ হ'ল মনোযোগৰ অভাব। সাধাৰণতে দৈনন্দিন জীৱনত সংঘটিত বিচিত্ৰ ধৰণৰ ঘটনা প্ৰবাহৰ সংঘাতৰ ফলত কোনো এটি চিন্তাত একনিষ্ঠ মনঃসংযোগ কৰা আমাৰ প্ৰায়েই হৈ নুঠে। ইয়াৰ উপৰিও নাগৰিক জীৱনত নিত্য নতুন চমকপ্ৰদ বৈচিত্ৰৰ ফলত কোনো এটা বস্তুৰ প্ৰতি একনিষ্ঠ মন-সংযোগৰ অভ্যাস প্ৰায়েই চুৰমাৰ হৈ যায়। এয়াতো গ'ল বহিৰঙ্গ প্ৰভাবৰ কথা। ইয়াৰ উপৰি আছে অন্তৰঙ্গ ভাব আৰু ভাবনাৰ জটিলতা। আধুনিক যুগৰ ৰাজনৈতিক, সামাজিক আৰু অৰ্থনৈতিক কাৰণতে নানা সমস্যাই আমাৰ একনিষ্ঠ চিন্তাৰ পক্ষে বিৰাট বাধা হৈ থিয় দিছে। আজিৰ এজন ছাত্ৰই একান্তভাৱে অধ্যয়নত মনোনিবেশ কৰিব নোৱাৰে। কিয়নো কম বয়সৰ পৰাই তেওঁৰ মনত জাগে নানান দুশ্চিন্তা। এইদৰে নানা ভাবে ব্যতিব্যস্ত মানুহে আজি কোনো এটা নিৰ্দিষ্ট লক্ষ্যত নিজকে স্থিৰ ৰাখিব নোৱাৰা হৈছে। সৰ্বসাধাৰণ মানুহৰ মন আজি বিভ্ৰান্ত। দৈনন্দিন জীৱনেই যেতিয়া বিভ্ৰান্ত, বিক্ষিপ্ত, তেতিয়া অভিনয় কৰাৰ সময়ত তেওঁক একনিষ্ঠ কৰি তোলা স্বাভাবিক ভাবেই কঠিন হৈ পৰে। আচল কথা হ'ল নিষ্ঠাসহকাৰে কোনো বস্তুৰ প্ৰতি মন-সংযোগ কৰিবলৈ আজিকালি আমি প্ৰায় পাহৰিয়ে গৈছো। অথচ অভিনয় কলাটো মনঃসংযোগৰ লগত ওতঃপ্ৰোতভাৱে জড়িত। একনিষ্ঠ মনঃ সংযোগ অবিহনে চৰিত্ৰ ৰূপায়ণৰ সম্ভৱপৰ নহয়। এই প্ৰসঙ্গত মহাভাৰতৰ অৰ্জুনৰ পৰীক্ষাৰ কাহিনী আমাৰ মনত পৰে। অস্ত্ৰৰ লক্ষ্য পৰীক্ষাৰ সময়ত গছত থকা চৰাইৰ প্ৰতি শৰ-সন্ধান কৰিবলৈ গৈ অৰ্জুনে কেৱল চৰাইৰ চকুৰ বাহিৰে অন্য একোৱেই দেখা নাছিল। সেইবাবে মনঃ সংযোগৰ পৰীক্ষাত তেওঁ স্বয়ং ধৰ্মপুত্ৰ যুধিষ্ঠিৰকো পৰাজিত কৰিবলৈ সক্ষম হৈছিল। চৰিত্ৰায়ণৰ ক্ষেত্ৰত এজন অভিনেতাৰ পক্ষে অৰ্জুন সুলভ আচৰণহে বাঞ্চনীয়।

কিন্তু কাৰ্য্যক্ষেত্ৰত সেয়া নহয়। প্ৰায় দেখা যায় মঞ্চত অভিনয়ৰ সময়ত এজন অভিনয় শিল্পীয়ে প্ৰেক্ষাগৃহত কিমান দৰ্শক, কোন ক'ত বহিছে বা তেওঁলোকে কেতিয়া হাঁহিছে বা কথা কৈছে সেইবোৰ লক্ষ্য কৰি থাকে। দ্বিতীয়তে নিজৰ সংলাপ কোৱা হৈ গ'লে ভাবলেশহীন মুখেৰে সহ-শিল্পীৰ

অভিনয় চোৰাটোও কোনো কোনো অভিনেতাক দেখা যায়। কোৱা বাহুল্য অভিনেয় চৰিত্ৰ সম্পৰ্কে মনোযোগৰ অভাৱ হ'লেই মঞ্চত থিয় দি যিজনে নিজৰ চৰিত্ৰৰ বৈশিষ্ট্য আনকি অস্তিত্বও পাহৰি অইনৰ ভুল নাইবা দৰ্শকৰ সঁহাৰি সম্পৰ্কে মন দিয়ে তেওঁ যে কেৱল অভিনেয় চৰিত্ৰৰ প্ৰতিয়েই অবিচাৰ কৰে এনে নহয় সমগ্ৰ নাট্য প্ৰযোজনাতেই বিঘ্নতাৰ সৃষ্টি কৰে।

এই মনোযোগ বা Attention ৰ অভাবৰ পৰাই উৎপত্তি অৱহেলাৰ। অভিনেয় চৰিত্ৰটো বিশ্লেষণ কৰি তাৰ অভিব্যক্তিবোৰ আয়ত্ব কৰা দূৰৈৰ কথা সেই চৰিত্ৰৰ মুখত নাট্যকাৰে যি সংলাপ দিয়ে সেইবোৰো ঠিকমতে মুখস্থ নকৰে। নাটকৰ দিনা ষ্টেজতে মাৰি দিয়াৰ এক অদ্ভুত হাস্যকৰ মনোভাবে হয়তো তেওঁক পৰিচালিত কৰে। মানুহ মেছিন নহয়, সেইবাবে কিছু ভুল ভ্ৰান্তি তেওঁৰ পক্ষে অপৰাধ নহয় বৰং স্বাভাবিক। কিন্তু সংলাপ ঠিকমতে মুখস্থ নকৰি ওস্তাদি দেখুৱাই নাটকৰ দিনা যধে মধে সংলাপ গোৱাটো অপৰাধৰ কাম। এই অপৰাধ প্ৰৱণতাই মনৰ সুপ্ত দাম্ভিকতাক প্ৰশ্ৰয় দি এটি প্ৰতিভাৰ অকাল মৃত্যু ঘটাব পাৰে।

তৃতীয় সংকট হ'ল পেশী সঞ্চালনত আড়ষ্টতা বা Stiffnes : অভিব্যক্তিৰ ক্ষেত্ৰত অভিনয় শিল্পীৰ চকু-মুখ, হাত ইত্যাদি অঙ্গ-প্ৰত্যঙ্গই যদি সক্ৰিয় সহযোগিতা নকৰে তেনেহ'লে ই কেতিয়াও সৰ্বাঙ্গ সুন্দৰ হৈ উঠিব নোৱাৰে। অনভ্যাস আৰু মানসিক সঙ্কোচৰ ফলত বহুসময়ত আমাৰ ইন্দ্ৰিয়বোৰে ভাব প্ৰকাশৰ মূহুৰ্ত্তত যথোপযুক্ত সহযোগিতা কৰিবলৈ অপাৰগ হয়, ফলত অভিব্যক্তি সুচাৰু নহৈ Underacting ৰ পৰ্য্যায়তে থাকি যায়।

দৈনন্দিন জীৱনত ভাব প্ৰকাশৰ ক্ষেত্ৰত আমি যিবোৰ অঙ্গভঙ্গী আৰু অভিব্যক্তি প্ৰকাশ কৰি থাকো তাৰ মূলতে কোনো সতৰ্ক সচেতনতা নাথাকে। আমি যি কৰো সেয়া স্বাভাবিক অভ্যাসৰ বলতে কৰি থাকো। কিন্তু অভিনয়ৰ ক্ষেত্ৰত এই স্বাভাবিক অভ্যাসবোৰকে আয়ত্ব কৰিবলৈ প্ৰয়োজন হয়। কিয়নো তাত থাকে সত্য আৰু সত্য-কল্প বস্তু জীৱনৰ সংঘাত। মঞ্চত যি ঘৰ দেখুওৱা হয় সেয়া আচল ঘৰ নহয়, ঘৰৰ দৰে। যি ফুল, লতা, নদী, পানী, পাহাৰ ইত্যাদি আমি দেখো সেয়া সঁচা নদী, পানী, পাহাৰ নহয়-তাকে সত্য বুলি দৰ্শকে মানি লয় মাত্ৰ। সাধাৰণ জীৱনত ভয় খালে আমি যিভাবে লৰি পলাওঁ, তাৰ মাজত আত্মৰক্ষাৰ বাসনাটোৱেই প্ৰৱল হৈ থাকে। সেইবাবে দৌৰি পলালে

ঠিক কেনেকৈ পলাইছোঁ সেইটো অনুধাৱন নকৰিলেও চলে। কিন্তু অভিনয়ত ভয় নোখোৱাকৈয়ে ভীত হোৱাৰ অনুকৰণ কৰিবলগীয়া হয়। সেইবাবে সেই সময়ত এজন মানুহে ভয় খালে কেনেকৈ দৌৰি পলায় আৰু সেই সময়ত তেওঁৰ পদক্ষেপৰ ৰীতি কেনে হয়, মুখৰ ভাঁজে ভাঁজে ভয়ৰ চিন কেনেকৈ ফুটি উঠে ইত্যাদি পুঙ্খানুপুঙ্খভাবে লক্ষ্য কৰি তাকে অনুকৰণ কৰিব লাগে। প্ৰথমটো হ'ল স্বাভাবিক প্ৰয়াস আৰু দ্বিতীয়টো হ'ল কাৰ্য্য কাৰণৰ লগত সম্বন্ধ নাথাকিও স্বাভাবিক কৰি তোলাৰ প্ৰচেষ্টা। ইয়াৰ বাবে অভ্যাসৰ প্ৰয়োজন। অভ্যাস নাথাকিলে অভিব্যক্তি স্বাভাবিক কৰি তোলা প্ৰায়েই সম্ভৱ নহয়। বাস্তৱ জীৱনত সহজ হোৱাৰ অভ্যাস আৰু মঞ্চত সহজ হোৱাৰ অভ্যাস সেয়ে একে কথা নহয়।

পেশীৰ আড়ষ্টতা, অনভ্যাস, অমনোযোগিতা ইত্যাদিৰ দৰে মানসিক লাজ সংকোচেও অভিনয়ৰ অভিব্যক্তিক স্বাভাবিক হৈ উঠিব নিদিয়ে। মানসিক চিন্তা প্ৰণালীৰ তাৰতম্য অনুসৰি মানব চৰিত্ৰক আমি Extrovert (বহিৰ্মুখী) আৰু Introvert (অন্তৰ্মুখী) এই দুই শ্ৰেণীত ভাগ কৰিব পাৰো। লোকচৰিত্ৰৰ বিভিন্ন ভাব অভিব্যক্তিৰ অনুকৰণ এজন Extrovert বা বহিৰ্মুখী চৰিত্ৰৰ মানুহৰ পক্ষে যিমান সহজ, এজন Introvert বা অন্তৰ্মুখী চৰিত্ৰৰ মানুহৰ পক্ষে সিমান নহয়। Introvert চৰিত্ৰৰ মানুহে দৈনন্দিন জীৱন সংঘাতৰ ফলত উপজাত ভাবময় ব্যঞ্জনাবোৰ মনেমনে অনুভৱ কৰিব পাৰে। কিন্তু তাৰ প্ৰকাশ তেওঁলোকৰ চকুৰে মুখে ফুটি নুঠে। আনপক্ষে Extrovert চৰিত্ৰৰ মানুহেও দৈনন্দিন আচাৰ আচৰণৰ মাজেদিয়ে সেইবোৰ প্ৰকাশো কৰে। অভিনয়ৰ বেলিকা Introvert শ্ৰেণীৰ মানুহবোৰে চৰিত্ৰৰ ভাব অভিব্যক্তিৰ ক্ষেত্ৰত এক অদ্ভুত সঙ্কোচৰ সম্মুখীন হয় — সেইবাবে মনে মনে অনুভৱ কৰিলেও সেই ভাব প্ৰকাশত কুণ্ঠিত হৈ পৰে। ফলত এই শ্ৰেণীৰ অভিনয় শিল্পীসকল নিজেই নিজৰ বাধা হৈ থিয় দিয়ে। আৰু এজন অভিনেতাই যেতিয়া ভাবপ্ৰকাশৰ ক্ষেত্ৰত নিজেই নিজকে Resist কৰিবলৈ আৰম্ভ কৰে তেতিয়া অভিনয় কলাত পাৰদৰ্শিতা লাভ কৰাতো দূৰৰ কথা সাধাৰণভাবে এটা চৰিত্ৰক ৰূপায়িত কৰাও তেওঁৰ পক্ষে অসম্ভৱ হৈ উঠে।

অভিনয়ৰ ক্ষেত্ৰত এই ধৰণৰ বিচিত্ৰ সংকটেই অভিনয়ক আড়ষ্ট সাৰহীন কৰি তোলে। চৰিত্ৰায়ণতো স্বাভাবিকতা বজাই নাথাকে। ইয়াৰ ফলত আৰৌ

কোনো কোনো সময়ত কোনো কোনো শিল্পীয়ে নিজক ঢাকিবৰ বাবে অত্যধিক জোৰ দি অভিনয় কৰে নাইবা স্বাভাৱিক emotion বা আবেগক চেপি ৰাখি অভিনয়ক False climax ৰ পৰ্য্যায়লৈ তুলিব চেষ্টা কৰে।

এজন অভিনেতাই সকলো সময়তে মনত ৰখা উচিত যে তেওঁ মঞ্চত যি কৰিব — অঙ্গভঙ্গী, উঠা-বহা, থিয় দি থকা তাৰ কোনোটোৱেই অহেতুক নহয়। তেওঁৰ প্ৰতিটো অঙ্গভঙ্গীয়ে চৰিত্ৰটোৰ কোনো নহয় কোনো এটা বৈশিষ্টক ফুটাই তোলাৰ বাবেই ব্যৱহৃত হৈছে। গতিকে মঞ্চত অভিনয়ৰ সময়ত এজন অভিনয় শিল্পীয়ে যিবোৰ অঙ্গভঙ্গী, চলা-ফিৰা, উঠা-বহা ইত্যাদি কৰে সেইবোৰ কেতিয়াও যাতে অযৌক্তিক নহয়, চৰিত্ৰৰ লগত প্ৰতিটো অভিব্যক্তিৰ কাৰ্য্যকাৰণৰ যৌক্তিকতা সামঞ্জস্য কৰা অভিনয় শিল্পীৰ পক্ষে অত্যন্ত জৰুৰী। অভিনয় কালত অভিনেয় চৰিত্ৰৰ প্ৰয়োজনৰ অতিৰিক্ত অৰ্থাৎ অকাৰণ, সম্পৰ্ক বিহীন action য়ে সমস্ত অভিনয়ৰ তাল ভঙ্গ কৰে। সেইবাবে এজন অভিনয় শিক্ষাৰ্থীৰ সৰ্বপ্ৰধান কৰ্ত্তব্য হ'ল অভিনয়কালীন প্ৰাথমিক সংকটবোৰ অতিক্ৰমনৰ উপায় শিক্ষা কৰা।

প্ৰখ্যাত প্ৰযোজক ৰুচ অভিনেতা কনস্তানটিন স্তানিশ্লাভস্কিয়ে এই সংশয়সমূহ অতিক্ৰমৰ উপায় হিচাবে কিছুমান অনুশীলনৰ তালিকা দিছে। অভিনয় কলাৰ শিক্ষা গ্ৰহণ কৰিবলৈ আগবাঢ়ি অহা শিল্পীয়ে এই অনুশীলনীবোৰ নিষ্ঠাৰ সৈতে আয়ত্ব কৰিবলৈ শিকা উচিত। পৰৱৰ্ত্তী প্ৰসঙ্গত আমি স্তানিশ্লাভস্কি প্ৰদৰ্শিত সেই অনুশীলনবোৰৰ যথাসাধ্য পৰিচয় প্ৰদান কৰি অভিনয় কলা সম্পৰ্কে আমাৰ বক্তব্যৰ সামৰণি মাৰিম।

কণস্তানটিন স্তানিশ্লাভস্কিৰ নাট্যৰীতি

স্তানিশ্লাভস্কি (১৮৬৩-১৯৩৮) ৰুচ অভিনেতা পৰিচালক আৰু পৃথিৱীৰ অন্যতম নাট্যতাত্বিক আৰু নাট্যশিক্ষক। মস্কো আৰ্ট থিয়েটাৰৰ অন্যতম প্ৰতিষ্ঠাতা। স্তানিশ্লাভস্কিৰ ৰচিত My life in Art (1924), An Actor Prepare (1936) Stanislavsky Reheares, Othelo (1948) আৰু Building a Character (1950) অভিনয় শিক্ষাৰ্থীৰ বাবে মূল্যবান গ্ৰন্থ।

অভিনয় কলা সম্পৰ্কে শিক্ষা দিবলৈ গৈ তেওঁৰ ছাত্ৰমণ্ডলীক যিবোৰ

আচৰণীয় অনুশীলনী পালনৰ নিৰ্দেশ দান কৰিছিল সেইবোৰ তেওঁৰ মনেসজা কথা নহয়। ব্যক্তিগত জীৱনত সেয়া বহু পৰীক্ষিত সত্য। অভিনয়ত আড়ষ্টতা, সঙ্কোচ ইত্যাদি বিভিন্ন প্ৰাথমিক সংকটবোৰ অতিক্ৰম কৰিবৰ বাবে এই অনুশীলনবোৰ পুঙ্খানুপুঙ্খভাবে আয়ত্ব কৰিলে অভিনয় শিল্পী লাভবান হ'ব।

মনোযোগ (Attention) ঃ প্ৰথমেই ধৰা যাওক মনোযোগৰ কথা। অভিনয় কালত চৰিত্ৰৰ প্ৰতিটি বৈশিষ্ট গভীৰ মনোযোগৰ সৈতে আয়ত্ব কৰা প্ৰয়োজন। কিন্তু সাধাৰণ ক্ষেত্ৰত সেয়া হৈ নুঠে অৰ্থাৎ অভিনয় শিল্পীয়ে যে যথেষ্ট মনোযোগ দিব নোৱাৰে, সেয়া আমি ইতিপূৰ্বে উল্লেখ কৰিছো। এতিয়া দেখা যাওক এই মনোযোগ কেনেকৈ আয়ত্ব কৰা যায় আৰু সেই সম্পৰ্কে স্তানিস্লাভস্কিৰ নিৰ্দেশ কি ?

মনোযোগৰ অভিব্যক্তি কোনো বস্তুক গভীৰভাবে দেখা বা কোনো বস্তু প্ৰগাঢ়ভাবে শুনাৰ মাজেদিয়েই আয়ত্ব কৰা যায়। যেতিয়া কোনো লোকে গভীৰ মনোযোগৰ সৈতে কোনো বস্তুক নিৰীক্ষণ কৰে, তেতিয়া তেওঁৰ গোটেই দেহৰ পেশীত এটা সতৰ্ক ভঙ্গীমাৰ উদ্ভৱ হয়। তেওঁৰ চকুৰ দৃষ্টি সেই বস্তুটোৰ প্ৰতি (object of attention) স্থিৰ নিবদ্ধ থাকে। মুখৰ পেশীবোৰৰ মাজত কোনো চঞ্চলতা নাথাকে আৰু বাহিৰৰ পৰা দেখিলে এনে যেন লাগে তেওঁ যেন বাহ্য জগতৰ কৰ্মকাণ্ড সম্পৰ্কে উদাসীন।

ধৰি লোৱা হওঁক কোনো এক বৈজ্ঞানিকৰ চৰিত্ৰত এজন অভিনয় শিল্পীক অভিনয় কৰিবলৈ কোৱা হ'ল। Laboratary ত পৰীক্ষাৰত বৈজ্ঞানিকৰ তন্ময়ভাৱৰ অভিব্যক্তিটো তেওঁ কেনেকৈ প্ৰকাশ কৰিব - যদিহে তেওঁ কোনো এটা বস্তুৰ পিনে ক্ষন্তেক মাত্ৰ চায়েই তেওঁ সেই বস্তুৰ প্ৰতি তেওঁৰ যি আকৰ্ষণ সেয়া দৰ্শকৰ মনত জগাই তুলিব পাৰে। গভীৰভাবে বা অভিনিবেশ সহকাৰে কোনো বস্তু চাবলৈ শিক্ষা কৰাৰ মাধ্যমত মনোযোগৰ অভিব্যক্তি শিক্ষা কৰা সম্ভৱ হয়।

অভিনয় প্ৰশিক্ষণ শ্ৰেণীত সকলো ছাত্ৰ-ছাত্ৰী বহি থাকিব। এনে সময়তে পৰিচালকৰ নিৰ্দেশত এজন শিক্ষাৰ্থী থিয় দিব আৰু কোনো এটা বস্তু যেনে এখন কিতাপ, নহ'লে বাতৰি কাকত তেওঁক গভীৰ মনোযোগেৰে পঢ়িবলৈ কোৱা হ'ল। পৰিচালকৰ নিৰ্দেশত সেই ছাত্ৰজনে যেতিয়া চকিত বহি গভীৰ মনোযোগৰ সৈতে কিতাপখন বা বাতৰি কাকতখন পঢ়িবলৈ আৰম্ভ কৰিলে তেতিয়া অন্যান্য

ছাত্ৰসকলক সেই ক্ৰিয়া ভালকৈ নিৰীক্ষণ কৰিবলৈ কোৱা হ'ল। তাৰ পিচত এটা সময়ত তেওঁলোকক প্ৰশ্ন কৰা হ'ল যে সেই ল'ৰাজনে যেতিয়া কিতাপ পঢ়ি আছিল তেতিয়া তেওঁৰ চকু-মুখৰ ভাব কেনে আছিল বৰ্ণনা কৰা। আৰু নিজে তাৰ অনুকৰণ কৰি দেখুৱা। কোৱা বাহুল্য যে একেবাৰেই তাকে অনুকৰণ কৰি দেখুৱা সম্ভৱ নহ'ব। তেতিয়া বাৰে বাৰে তাকে কৰিব লাগিব, আৰু ভুল-ত্ৰুটি হ'লে অৱশ্যে পৰিচালকে শুধৰাই দিব। এইদৰে বাৰে বাৰে কৰি কৰি object of attention ৰ প্ৰতি ক্ৰমান্বয়ে মন সংযোগ কৰাৰ প্ৰক্ৰিয়াটো ছাত্ৰসকলৰ অধিগত হৈ পৰিব। আৰু যিমানেই সেইটো মনৰ লগত মিলি পৰিব সিমানেই সেইটো স্বাভাৱিক অভ্যাসত পৰিণত হ'ব। তেতিয়া অভিনয়ত আড়ষ্টতা বা অস্বাভাৱিকতা অহাৰ সম্ভাৱনা বিলুপ্ত হ'ব।

কোনো বস্তুক চকুৰে দেখাৰ মাজত যিমান তেনেদৰে কাণেৰে শুনা নাইবা হাতেৰে স্পৰ্শ কৰা বা নাকেৰে গন্ধ গ্ৰহণ কৰাৰ মাজেদিও মনোযোগৰ অভিব্যক্তি আয়ত্ব কৰা যায়।

কাণেৰে শুনাৰ কথাই ধৰা যাওক। যিমান গোলমালেই নহওঁক কিয় কোনো বস্তুৰ প্ৰতি মনঃ সংযোগ যাতে তাৰ বাবে ব্যাহত নহয়, তাৰ বাবে এজন অভিনয়ৰ ছাত্ৰক বিশেষৰূপে শিক্ষিত কৰা দৰকাৰ। পূৰ্বৰ দৃষ্টান্তৰ কথাকে ধৰা যাওক ঃ ছাত্ৰজনে যেতিয়া মনোযোগেৰে সৈতে কিতাপ বা বাতৰি কাকত পঢ়ি আছে, তেতিয়া বাকিসকলক কোৱা হ'ল যে নিজৰে মাজত জোৰ জোৰকৈ কথা কোৱা বা যিজনে কিতাপ পঢ়িছে তেওঁ ঠাট্টা-বিদ্ৰূপ কৰা, তেওঁৰ পঢ়াৰ ভঙ্গী বা বহাৰ ভঙ্গীৰ সমালোচনা কৰা ইত্যাদি। স্বাভাৱিকতে এই ধৰণৰ কোলাহল আৰম্ভ হ'লে পঢ়াত বিঘ্ন ঘটিব। কিন্তু যিয়ে পঢ়িব তেওঁ সেই বাধা-বিপত্তিৰ পিনে লক্ষ্য ৰাখিলে নচলিব। তেওঁ এনেভাবে কাম কৰি যাব যেন ইতিমধ্যে কি কি ঘটি গৈছে তেওঁ একোৱেই নাজানে।

এই ধৰণে স্পৰ্শেন্দ্ৰিয়, ঘ্ৰাণেন্দ্ৰিয় ইত্যাদিৰ দ্বাৰা কোনো বস্তুৰ প্ৰতি মনোযোগ আকৰ্ষণ কৰি সেই আকৰ্ষণক দৰ্শকৰ মাজত বিয়পাই দিয়াৰ প্ৰক্ৰিয়া অভিনয় শিক্ষা গ্ৰহণ কৰা ছাত্ৰ-ছাত্ৰীয়ে গভীৰ মনোযোগেৰে অধ্যয়ন কৰিব লাগিব।

অভিনয়ৰ ছাত্ৰসকলৰ বিশ্লেষণাত্মক মনোভাব, তেওঁৰ কৌতুহল ইত্যাদি আয়ত্ব কৰাৰ বাবে স্তানিশ্লাভস্কিয়ে এনেধৰণৰ বহু অনুশীলনৰ কথা কৈছে। ইয়াৰ

মাজৰে এটা হ'ল 'আয়নাৰ ব্যায়াম' বা mirror excercise. ধৰি লোৱা হওক পৰিচালকে দুজন ছাত্ৰক সম্মুখাসম্মুখিকৈ থিয় দিবলৈ নিৰ্দেশ দিলে। তাৰ পিচত এজনক ক'লে তেওঁৰ মুখমণ্ডলৰ সাহায্যত নিজ ইচ্ছামতে ভাৱৰ প্ৰকাশ কৰিবলৈ। আৰু অইনজনক ক'লে সেই ভাৱৰ হুবহু অনুকৰণ কৰিবলৈ ; নাইবা স্বয়ং পৰিচালকে নিজে থিয় দি যিকোনো সময় অলপমান অনুকৰণ কৰিলে।

আকৌ ধৰা যাওক তেওঁ ঘৰত সোমাই প্ৰথমে চাৰিওপিনে চালে যেন কিবা বিচাৰিছে। তাৰ পিচত সেইটো নাপাই হতাশভাৱে চকিত বহি পৰিল। তাৰ পিচত ঘৰত এটা কোণত এটা নিৰ্দিষ্ট অংশৰ পিনে তেওঁৰ অনুসন্ধিৎসু দৃষ্টি পৰিল। তেওঁ কেইটামান মুহূৰ্ত সেইপিনে চাই ৰ'ল। তাৰ পিচত লৰালৰিকৈ চকিৰপৰা উঠি সেইপিনে আগুৱাই গ'ল আৰু যি বস্তুটো বিচাৰিছিল সেইটো যেন আবিষ্কাৰ কৰিলে। বস্তুটো হাতত পায়েই তেওঁৰ চিন্তাক্লিষ্ট মুখমণ্ডলত আনন্দৰ হাঁহি পৰিব্যাপ্ত হ'ল, ইত্যাদি।

এই অংশখিনি অভিনয় কৰাৰ পিচত এজন ছাত্ৰক কোৱা হ'ল সেইটো হুবহু অনুকৰণ কৰিবলৈ। কোৱা বাহুল্য যে যিয়েই যিমান মনোযোগৰ সৈতে আচৰণখিনি লক্ষ্য কৰিছে তেৱেঁই সিমান হুবহু অভিনয়ৰে অনুকৰণ কৰিব পাৰিব। নোৱাৰিলে তেওঁক আকৌ দেখুৱাই দিব লাগিব। এইদৰে বাৰে বাৰে কৰা অনুশীলনীৰ মাজেদি ঘটনাটো ছাত্ৰৰ আয়ত্বৰ মাজলৈ আহে আৰু তেওঁৰ অভিব্যক্তি স্বাভাৱিক কৰি তোলে।

দ্বিতীয়টো হ'ল পেশীৰ সাৱলীলতা শিক্ষা বিষয়ক অনুশীলন। (Flexibility of muscle)। বাস্তৱ জীৱনত যে আমি হাঁহো, কান্দো, চিঞৰি কথা কওঁ, কাজিয়া কৰো, ভাল পাওঁ আৰু তাৰ ফলত আমাৰ পেশীবোৰৰ যি যি পৰিবৰ্তন হয় তাৰ মাজত কোনো অস্বাভাৱিকতা নাথাকে। কিন্তু অভিনয় কালত এই প্ৰক্ৰিয়াবোৰ কাৰ্য্যকৰী কৰি তুলিবলৈ বহুসময়ত অনাৱশ্যকভাৱে পেশীবোৰৰ ওপৰত জোৰ পৰে আৰু অভিব্যক্তিটো অস্বাভাৱিক হৈ যায়। অভিনয় অনুকৰণ হ'লেও সেয়া জীৱনৰ অনুকৰণ আৰু জীৱনৰ মাজত অস্বাভাৱিক একো নাই। গতিকে অভিনয়ৰ মাজতো সেয়া থকা বাঞ্ছনীয় নহয়। অথচ প্ৰথম প্ৰথম প্ৰায় অভিনেতাৰ ক্ষেত্ৰতেই এই অস্বাভাৱিকতা অতিক্ৰম কৰি পেশী সঞ্চালনক সহজ-সাৱলীল কৰাৰ কাৰণে কিছুমান অনুশীলনী পালন কৰা উচিত।

ধৰা হওঁক পৰিচালকে ছাত্ৰ-ছাত্ৰীৰ ভিতৰৰে এজনক চকিত বহিবলৈ ক'লে। এই বহি থকাৰ সময়ত ছাত্ৰজনে চাব লাগিব যে কেৱলমাত্ৰ বহাৰ প্ৰয়োজনৰ বাহিৰে অন্য কোনো অস্বাভাবিক জোৰ (Pressure) তেওঁৰ দেহাৰ কোনো অংশত নপৰে। বহাটো যেন ঠিক সাৱলীল হয়। জোৰ কৰি বহুৱাই থোৱা হৈছে বুলি যেন ভাব নহয়। এই অনুশীলনৰ পিচত তেওঁক কোৱা হ'ল দেহৰ অন্যান্য অংশ যথাযথ ৰাখি কেৱলমাত্ৰ সোঁহাতখন তোলা। তাৰ পিচত বাওঁ ভৰিখন তোলা - ইত্যাদি। এই ধৰণে বিভিন্ন অঙ্গ-প্ৰত্যঙ্গ চালনাৰ সময়ত চাব লাগিব যেন দেহৰ অন্য অংশৰ ওপৰত তেওঁৰ যেন কোনো জোৰ নপৰে। এই ধৰণেও পেশী সঞ্চালনৰ স্বাভাৱিক কৰাৰ পদ্ধতি আয়ত্ত কৰা যায়।

তৃতীয় হ'ল, যৌক্তিকতা বিচাৰ (Logistic approach) । আগতেই কোৱা হৈছে যে অভিনয় কৰা সময়ত চৰিত্ৰৰ প্ৰয়োজনৰ অতিৰিক্ত এনে কোনো কাম অভিনেতাই নকৰিব যি যুক্তিহীন। তেওঁৰ প্ৰতিটো action ৰ মাজত যুক্তিৰ পাৰস্পৰিকতা ৰক্ষা কৰিবই লাগিব।

অভিব্যক্তি প্ৰকাশত যুক্তিৰ পাৰস্পৰিকতা অনাৰ শিক্ষা নিম্নলিখিতভাৱে কৰা যাব পাৰে। ধৰি লোৱা হওক পৰিচালকে ছাত্ৰসকল কোনো এটা ভঙ্গী (Pose) দিবলৈ ক'লে। তাৰ পিচত ক'লে যে সেই ভঙ্গী তেওঁ কিয় কৰিলে সেইটো ব্যাখ্যা কৰিবলৈ কোৱা হ'ল। প্ৰশ্ন কৰা হয় 'কি কৰিছা' আৰু কিয় কৰিছা' ? এই প্ৰশ্নৰ উত্তৰ দিব পাৰিলেই কাৰ্য্যকাৰণৰ যৌক্তিকতা স্থাপন সম্ভৱ। ধৰি লোৱা হওক পৰিচালকৰ নিৰ্দেশ অনুসৰি ছাত্ৰসকলৰ এজনে সোঁহাতখন তুলিলে। অন্য এজনে কপালত হাত দিলে, তৃতীয়জনে চোলাৰ জেপ খুচৰিলে, চতুৰ্থজনে আনন্দৰ হাঁহি মাৰিলে। এই বিভিন্ন ভঙ্গীবোৰ ভালকৈ লক্ষ্য কৰি পৰিচালকে পঞ্চমজন ছাত্ৰক ক'লে সেইবোৰ অনুকৰণ কৰিবলৈ। লগতে ক'লে যে তেওঁৰ অনুকৰণত সেই ভঙ্গীবোৰৰ যাতে যৌক্তিকতা থাকে। অযথা হাত তোলা বা হঁহা বা জেপত হাত ভৰোৱা যেন নহয়। কোৱা বাহুল্য যে এই কথাত ছাত্ৰজন প্ৰথমতে বিমোৰত পৰিব পাৰে। তেতিয়া পৰিচালকে তেওঁক সেইটো বুজাই দিব — যেনে কোনোবা মানুহ এজনে বক্তৃতা দিব আহি দেখিলে দৰ্শকে গুণগুণনি আৰম্ভ কৰি দিছে। তেওঁ হাত তুলি দৰ্শকক মনে মনে থাকিবলৈ নিৰ্দেশ দিলে। তাৰ পিচত কি ক'ব তাকে অলপ ভাবিবলৈ গৈ এবাৰ কপালত হাত দিলে। তাৰ পিচত জেপত হাত দি বক্তৃতাৰ বিষয়বস্তু লিখা এটুকুৰা

কাগজ বিচাৰিলে আৰু যেতিয়া পালে তেতিয়া তেওঁৰ মুখমণ্ডল প্ৰশান্ত হাঁহিত ভৰি উঠিল। এই ধৰণে বিভিন্ন ভঙ্গীৰ মাজত এটা যৌক্তিকতা স্থাপিত হ'ল। আৰু যেতিয়াই সেইটো হ'ল তেতিয়াই সমস্ত ভঙ্গীবোৰৰ মাজত এটা অৰ্থ প্ৰতীয়মান হোৱাত সেইটো আৰু অস্পষ্ট বা অস্বাভাৱিক হৈ নাথাকিল।

চতুৰ্থ হ'ল মঞ্চ সচেতনতা বা Stage consciousness । অভিনয়ৰ ক্ষেত্ৰত Stage free কথাষাৰ প্ৰায়েই ব্যৱহৃত হয়। কোৱা বাহুল্য উক্ত শব্দটো স্বাভাৱিক আৰু অস্বাভাৱিক অভিনয়ৰ কথা স্মৰণ কৰিয়েই ব্যৱহৃত কৰা হৈ থাকে। স্বাভাৱিক জীৱনত আমাৰ অভিব্যক্তি প্ৰকাশৰ কাৰ্য্যকাৰণটো বাস্তৱ ৰূপতে অৱস্থিত থাকে। কিন্তু অভিনয়ৰ সময়ত যে সেইটো ধৰিবলগীয়া হয় - এই কথা আগেয়ে কৈ অহা হৈছে। অভিনয়ৰ সময়ত এই ধৰি লোৱা কথাটো স্বাভাৱিক কৰি তুলিব পাৰিলেই অভিনয়ৰ ধাৰাত সহজ সাৱলীলত্ব অনা সম্ভৱপৰ হ'ব। এই স্বাভাৱিকত্ব শিক্ষাৰ কাৰণে ছাত্ৰ-ছাত্ৰীয়ে মিছাক সঁচা বুলি গণ্য কৰি, সেই ধৰণে অভিব্যক্তি প্ৰকাশৰ শিক্ষা আয়ত্ব কৰা উচিত।

ধৰি লোৱা যাওক — মঞ্চত যি Drawing Room ৰ Sett কৰা হৈছে তাৰে মেজৰ ওপৰত এখন Ashtray ৰখা হ'ল। পৰিচালকে ছাত্ৰসকলৰ মাজৰপৰা এজনক মাতি আনি ক'ব যে - এই Ashtray খনকে তেওঁ এটা নিগনি বুলি ধৰি ল'ব - তেনেধৰণৰ এটা জন্তু। এতিয়া ড্ৰইং ৰূমৰ মেজৰ ওপৰত হঠাতে এটা নিগনি দেখিলে মনত যেনে ভাৱৰ উদয় হয় এই Ashtray খন দেখিও তেওঁ সেই ভাৱৰ অভিব্যক্তি প্ৰকাশ কৰিব লাগিব। নাইবা এটা পুতলা হাতত দি অভিনয় শিক্ষাৰ ছাত্ৰীক পৰিচালকে ক'ব সেইটো তেওঁৰ সন্তান। কোনো কাৰণত আঘাট পাই কান্দিব আৰম্ভ কৰি দিছে। কেঁচুৱাটোক কোলাত তুলি নিচুকাব লাগে। নাইবা কোলাত শুৱাই লৈ পিঠিত থপৰিয়াই নিচুকনি গীত গাই গাই শুৱাব লাগে। আচল নিগনি নেদেখাঁকৈয়ে Ashtray ক নিগনি বুলি ভবা নাইবা সঁচাসচি কেঁচুৱা কোলাত নলৈ পুতলাক আচল সন্তান বুলি ভাবি তাক নিচুকুৱাৰ প্ৰক্ৰিয়াৰ মাজেদি মাতৃত্বৰ অভিব্যক্তি যিজনী ছোৱালীয়ে ফুটাই তুলিবপাৰে তেওঁ অভিনেত্ৰী হিচাবে সিদ্ধিলাভ কৰিবলৈ সক্ষম হ'বই। এইবোৰ অনুশীলনী নানাভাবে বাৰে বাৰে পালন কৰি তাকে উত্তমৰূপে আয়ত্ব কৰাই হ'ল অভিনয় শিল্পীৰ কাম। এইবোৰ কৰাৰ পিচতহে শিল্পী যিকোনো চৰিত্ৰত অভিনয়ৰ উপযুক্ত হৈ উঠে, তাৰ আগত নহয়।

অভিনয়ৰ পথ হ'ল ধৈৰ্য্য, তিতিক্ষা, আত্মসংযম আৰু কঠোৰ তপস্যাৰ পথ। ধৈৰ্য্যহীন ব্যক্তিৰ পক্ষে অভিনয় শিক্ষা কোনো কালেই সম্ভৱপৰ নহয়। ধৈৰ্য্য আৰু তিতিক্ষাৰ লগত জীৱন ছন্দৰ সুক্ষ্ম ঘাত-প্ৰতিঘাতবোৰ বিশ্লেষণাত্মক মনোভঙ্গীৰ সাহায্যত দৰ্শন কৰা। আৰু সেইবোৰকে নানানভাবে তেওঁলোকৰ স্বাভাবিকত্ব বজায় ৰাখি অনুকৰণ কৰা। এই শিক্ষাই হ'ল অভিনয় শিল্পীৰ প্ৰাথমিক শিক্ষা। তেওঁ কি কৰিছে, কিয় কৰিছে আৰু কেনেকৈ কৰিছে এই তিনিটি প্ৰশ্নৰ উত্তৰ যদি তেওঁ স্বঅনুকৃত প্ৰকাশভঙ্গীৰ যৌক্তিকতাৰে উপস্থাপনৰ মাধ্যমত দিৰ্বলৈ সক্ষম হয় - তেনেহ'লে তেওঁৰ অভিনয় কলা আয়ত্বৰ পথ বহুখিনি সুগম হব।

ইয়াৰ পিচতেই হ'ল সেই অভিব্যক্তিত ব্যঞ্জনাৰ প্ৰয়োগ। সেইটো কোনো শিক্ষাৰ দ্বাৰা সম্ভৱ নহয়। তন্ময় ৰসোপলব্ধি (Twilight zone) বুলিলে যি বুজায় সেই কথা পিচত আহিব। perfection ৰ সন্দৰ্ভত জীৱনৰ বৈচিত্ৰ অনুধাবন কৰি তাৰ মাজৰ সুক্ষ্মাতিসুক্ষ্মভাৱ তৰঙ্গবোৰক মনৰ অনুভূতিৰ সাহায্যত জগাই তুলি সেই বিশেষ অনুভূতিক Universal ত পৰিণত কৰা সহজসাধ্য নহয়। সেয়া যেতিয়া সাধ্যৰ ভিতৰত আহে তেতিয়া অভিনয় শিল্পী অনুকৰ্ত্তা অভিনেতাৰ সীমাত আবদ্ধ নাথাকে। তেতিয়াই তেওঁ হৈ উঠে দ্ৰষ্টা-শ্ৰষ্টা Creator.

এৰিষ্টটল আৰু ব্ৰেখ্‌টৰ নাট্যৰীতি

আধুনিক নাট্যজগতত বাৰটোল্‌ট ব্ৰেখ্‌ট (১৮৯৮-১৯৫৬) এটা অবিস্মৰণীয় নাম। কণস্তানষ্টিন স্তানিশ্লাভস্কিৰ বিষয়ে আলোচনা কৰি তেওঁৰ অভিনয় ৰীতি আৰু অভিনয় শিক্ষাৰ বিষয়ে এটি আভাস দিয়া হ'ল। কিন্তু ব্ৰেখ্‌টৰ অভিনয় ৰীতিনো কি ধৰণৰ আছিল তাক বুজিবলৈ হ'লে তেওঁৰ নাট ৰচনা আৰু নাট উপস্থাপন সম্বন্ধে কি ধাৰণা আছিল তাকো জানিব লাগিব, কাৰণ তেওঁৰ অভিনয় ৰীতি তেওঁৰ নাট্যতত্ত্বৰ ওপৰত নিৰ্ভৰশীল।

ব্ৰেখ্‌টে সমাজতান্ত্ৰিক বাস্তববাদত (Socialist Realism) বিশ্বাস কৰিছিল আৰু বিচাৰিছিল সমাজৰ বৈপ্লৱিক পুণৰ্গঠন। মানুহ যে দৈবৰ হাতৰ পুতলা নহয়, বিশ্বত যে অৱশ্যাম্ভাবী বোলা কথা এটা নাই, মানুহৰ আৰু মানৱ

সমাজৰ সক্ৰিয় শক্তি প্ৰয়োগেৰে যে সামাজিক শোষণ মষিমূৰ কৰি, সমাজখনক দুৰ্নীতিমুক্ত আৰু নিকা কৰিব পাৰি, তাক তেওঁ বিশ্বাস কৰিছিল।

তেওঁ উপলব্ধি কৰিছিল যে নাটকৰ আনন্দ দানতকৈ শিক্ষণীয় দিশটোৰ ওপৰত অধিকতৰ গুৰুত্ব দি, নাটকত উপস্থাপিত ঘটনাৱলী পোনপটীয়া বৰ্ণনাৰে (Reportage) বিশ্লেষণ কৰি তাৰ সাম্যবাদী তাৎপৰ্য্য ব্যাখ্যা কৰা বেচি সহজ।

নাট ৰচনা আৰু উপস্থাপনৰ ক্ষেত্ৰত সেয়ে তেওঁ এৰিষ্টটলৰ নাট্য সংজ্ঞাক উলংঘা কৰি আৰু নিজৰ নতুন সংজ্ঞা উদ্ভাবনৰ দ্বাৰা নাট্যজগতত চাঞ্চল্যৰ সৃষ্টি কৰিছিল।

এৰিষ্টটলৰ মতে নাট হৈছে জীৱনৰ অনুকৰণ। জীৱনত ঘটা ঘটনাৰ হুবহু ৰূপ ডাণ্ডি ধৰাটো নাট্যকাৰ, পৰিচালক আৰু অভিনেতাৰ কৰ্ত্তব্য। এই নীতিকে এলেকজেণ্ডাৰ বেক্সিয়ে Representationalism বুলি কৈছে। নাটকীয় ঘটনা আৰু চৰিত্ৰৰ মাজেৰে জীৱনৰ ঘটনাৱলীৰ হুবহু প্ৰতিফলন হৈ সৃষ্টি কৰে মঞ্চমায়া (Illusion of reality)।

কিন্তু ইয়াৰ বিপৰীতে ব্ৰেখটে নিজৰ নাট্যসংজ্ঞা ব্যাখ্যা কৰি কয় যে The theatre is make — believe and that the actors are only pretending. তেওঁ চৰিত্ৰৰ ভাবাবেগ মিশ্ৰিত ৰূপায়নৰ ঠাইত এনে ৰীতিৰ উদ্ভাৱন কৰিছিল যি অসমৰ ওজাপালিয়ে ঘটনাৰ বৰ্ণনা আৰু বৰ্ণনা দিয়াৰ লগতে কোনো কোনো অংশ অংগ-ভঙ্গীৰে অভিনয় কৰি দেখুৱা নাইবা কুৰুক্ষেত্ৰৰ ৰণখন সঞ্জয়ে বৰ্ণাই যোৱাৰ দৰে। সেয়ে এনে ৰীতিক মহাকাব্যিক বা এপিক ৰীতি বুলি কোৱা হয়।

ৰীতিগত পাৰ্থক্য

ৰুছ দেশৰ নাট্যকৰ্মী ব্ৰেখ্টৰ সহযোগী চাৰ্গেই ট্ৰেটিয়াকভে (Sergei Tretiakev) এৰিষ্টটল আৰু ব্ৰেখ্টৰ নাট্যৰীতিৰ পাৰ্থক্য চমুকৈ এইদৰে দেখুৱাইছে।

১) এৰিষ্টটলে গুৰুত্ব দিছিল মঞ্চক্ৰিয়াৰ ওপৰত। এনে মঞ্চক্ৰিয়াই দৰ্শকক অভিভূত কৰি তেওঁৰ ইচ্ছাশক্তিক নিষ্ক্ৰিয় কৰি তোলে। আনহাতে ব্ৰেখ্টে গুৰুত্ব

দিয়ে বৰ্ণনাৰ ওপৰত। তেওঁ বিচাৰে দৰ্শকে আবেগত অভিভূত নহৈ মঞ্চক্ৰিয়া চাওক আৰু নিজৰ ইচ্ছাশক্তিক সজাগ সক্ৰিয় কৰি তোলক।

২) এৰিষ্টটলৰ মতে মঞ্চক্ৰিয়াই দৰ্শকৰ আবেগ অনুভূতিক জগাই তুলি, তেওঁলোকক অভিনেতা অভিনেত্ৰীৰ আবেগিক অভিজ্ঞতাত সহাৰি দিবলৈ সক্ষম কৰাৰ লগতে তাৰ অংশীদাৰ কৰিব লাগিব। কিন্তু ব্ৰেখ্‌টৰ মতে এনে কৰিলে দৰ্শক, নাট্যকাৰ আৰু অভিনেতাৰ দ্বাৰা প্ৰভাৱান্বিত হৈ পৰিব। আৰু তাৰ ফলত জীৱনৰ সৰুসুৰা ঘটনাৰ মাজতে মনটোক আৱদ্ধ কৰি ৰাখি সমাজৰ বৃহত্তৰ সমস্যাৱলীক সমালোচনামূলক দৃষ্টিভঙ্গীৰে চাব নোৱাৰিব।

৩) এৰিষ্টটলে মানুহক আৰু মানুহৰ ক্ৰিয়া-কৰ্মক যিদৰে পোৱা যায় সেইদৰেই গ্ৰহণ কৰিছিল। কিন্তু ব্ৰেখ্‌টে সামাজিক স্বাৰ্থত, মানুহ আৰু মানুহৰ ক্ৰিয়া-কৰ্মক বৈজ্ঞানিকৰ দৰে বিশ্লেষণ কৰাৰ প্ৰয়োজনীয়তা অনুভৱ কৰে।

৪) এৰিষ্টটলে কাহিনী বা ঘটনাৰ পৰিণতিলৈ মাথোন লক্ষ্য ৰাখে। কিন্তু ব্ৰেখ্‌টে পৰিণতিলৈ আগবাঢ়ি যোৱা কাহিনীৰ বিভিন্ন পৰ্য্যায় ফঁহিয়াই দেখুৱায়। সেয়ে তেওঁ মনৰ আবেগ-অনুভূতিতকৈ মগজুৰ বিশ্লেষণ শক্তিক অধিক গুৰুত্ব দিয়ে।

বাৰটোল্‌ট ব্ৰেখ্‌টৰ অভিনয় ৰীতি অনুযায়ী সংলাপকথন হ'ব লাগিব আঙ্গিক অভিনয়ৰ ওপৰত নিৰ্ভৰশীল। অঙ্গ-ভঙ্গী আগতে আহে তাৰ পাচতহে সংলাপ। আমি সাধাৰণতে যেনেকৈ এটা পেটুৱা মানুহৰ কথা কওঁতে প্ৰথমে হাতৰ ভঙ্গীৰে দেখুৱাও যে তাৰ পেটটো ওফন্দি উঠা, তাৰ পাচতহে 'পেটুৱা' বা 'গেৰেলা' শব্দ উচ্চাৰণ কৰো — ইয়ো বহুখিনি সেই লেখীয়া। তদুপৰি অভিনেতাই এনেভাবে অঙ্গভঙ্গী দেখুৱাব লাগিব যেন দেখোতাৰ এনেহে লাগে যে তেওঁ ব্যক্তিবিশেষ নহয়, পৰিস্থিতিৰহে প্ৰতীক। অভিনয় শিল্পীৰ অঙ্গভঙ্গী আৰু মঞ্চক্ৰিয়া এনে হ'ব লাগিব যাতে বিভিন্ন সামাজিক পৰিস্থিতিত চৰিত্ৰটোৰ বিভিন্ন দিশ স্পষ্ট হৈ পৰে। আনৰ কাৰ্য্যকলাপ অনুকৰণ কৰাৰ ওপৰত গুৰুত্ব দি তেওঁ কৈছে কীং লীয়েৰ হ'বলৈ যত্ন কৰাতকৈ কীং লীয়েৰৰ কাৰ্যকলাপ অনুকৰণ কৰিহে দেখুৱাব লাগিব।

নৱম অধ্যায়

মঞ্চকলা আৰু আঙ্গিক

নাটকৰ প্ৰাণবস্তু হ'ল অভিনয়। কিন্তু এই অভিনয় কলাক সৰ্বাঙ্গসুন্দৰ কৰি পৰিবেশন কৰিবৰ বাবে লাগিব প্ৰয়োগ নিপুনতা। সৌন্দৰ্য্য বিষয়টো পৰিবেশন সাপেক্ষ। কোনো এক বস্তুক সুন্দৰ যেন লাগিলেই বুজিব লাগিব যে যি পৰিবেশৰ মাজত সেই বস্তুটি পৰিস্ফুটিত সেইটো আমাৰ মনৰ কোনো এক বিশেষ ক্ষণৰ বিশেষ ভাবক জগাই তুলিবলৈ সক্ষম হৈছে। স্বাভাৱিক সৌন্দৰ্য্যৰ ক্ষেত্ৰত প্ৰকৃতিয়ে এই পৰিবেশ ৰচনাৰ কামটো নিজ হাতে কৰে। কিন্তু সৌন্দৰ্য্য ৰচনা কৰিবলৈ গ'লে মানুহৰ পক্ষে এই পৰিবেশটো সৃষ্টি কৰি লবলগীয়া হয়। ফুল যেতিয়া বাগিছাৰ সেউজীয়া পাতৰ আঁৰত ফুলি থাকে তেতিয়া সেইটো আমাৰ বাবে আপোনা আপুনিয়েই ভাল লাগে। কিন্তু তাকেই গছৰ পৰা ছিঙি আনি ফুলদানিত ৰখাৰ সময়ত প্ৰয়োজন হয় বিশেষ দৃষ্টিকোনৰ পৰা সেই ফুল সজাবৰ। যেনে তেনে এথাপা ফুল চিঙি আনি ঘৰত পেলাই থলেই সেয়া ভাল লাগিব নোৱাৰে।

নাট্যকলাৰ বিষয়বস্তুবোৰো এই ধৰণে সজাবলগীয়া হয়। নাট্যকাৰে যিবোৰ স্থান, কাল, পাত্ৰৰ নিৰ্দেশ দি বিষয়বস্তুক অভিব্যক্ত কৰাৰ চেষ্টা কৰিছে সেইবোৰকে যথাযথভাবে ৰূপায়িত কৰি তাৰ মাজেদিয়ে নাট্যবস্তুৰ ভাবৰূপটোকে বাস্তব ৰূপত প্ৰকাশ কৰাৰ বাবে নাট্যকাৰে বৰ্ণনা কৰা ঘটনাৰ পৰিবেশবোৰ মঞ্চৰ নিৰ্দ্ধাৰিত সীমাৰ মাজতে সৃষ্টি কৰি লবলগীয়া হয়। এই পৰিবেশ ৰচনাৰ বাবে কেৱলমাত্ৰ অভিনয়ৰ ওপৰত নিৰ্ভৰ কৰিলেই নচলিব। তাৰ বাবে প্ৰয়োজন হয় আনুসঙ্গিক অন্যান্য উপকৰণৰ।

আঙ্গিকৰ উপাদান

এইবোৰ হ'ল যথাক্ৰমে (১) মঞ্চসজ্জা, (২) আলোক নিয়ন্ত্ৰণ (৩) আবহ সঙ্গীত (৪) ৰূপসজ্জা।

নাট্যকলাত আঙ্গিক বোলোতে সাধাৰণভাৱে নাটক উপস্থাপনত পৰিবেশ সৃষ্টিকাৰী এই উপাদান বোৰকেই বুজায়। যিকোনো নাটক অভিনয় কৰিব গলেই উল্লিখিত উপাদানবোৰৰ প্ৰয়োজনীয়তা অৱশ্যম্ভাবী হৈ পৰে। সেয়ে যিসকলে নাটক পৰিবেশন কৰিব সেই নাট্যশিল্পীৰ বাবে এই উপাদানবোৰৰ কাৰ্য্যকৰিতা সম্পৰ্কে সম্যক জ্ঞান থকা প্ৰয়োজন।

নাটকৰ বিষয়বস্তু সৰ্বাঙ্গসুন্দৰকৈ সজাই তুলি ইয়াৰ অন্তৰ্নিহিত ভাব বা ৰস দৰ্শকৰ সন্মুখত উপস্থাপিত কৰি আৰু তাৰ দ্বাৰা ৰসিক সামাজিকৰ মনত ৰসৰ সঞ্চাৰ কৰি তুলিবৰ বাবে নাট্যবস্তুৰ সৈতে সুসম আঙ্গিকৰ প্ৰয়োগ ঘটিব লাগিব। কিয়নো ভাবময় ব্যঞ্জনাৰ বাবে এইবোৰেই অলঙ্কৰণৰ কাম কৰে। অলঙ্কৰণৰ দ্বাৰা স্বাভাবিক সৌন্দৰ্য্য, আৰু ব্যঞ্জনাময় হৈ প্ৰকাশিত হ'ব পাৰে, কিন্তু যি সুন্দৰ নহয়, তাকে সাময়িকভাৱে মনোগ্ৰাহী কৰা সম্ভৱ হ'লেও সুন্দৰ কৰি তুলিব নোৱাৰি। গতিকে আঙ্গিকৰ বিষয়টো সাৰ্থক শিল্পবস্তুৰ সৈতে জড়িত.।

আধুনিক নাট্য ৰূপায়ণত আঙ্গিকৰ প্ৰয়োজন কিমান নাইবা আঙ্গিকৰ প্ৰয়োজন আছেনে নাই ইয়াকে লৈ নানান বাদ-বিসম্বাদৰ সৃষ্টি হৈছে। আধুনিক কালত নাট প্ৰযোজনা আৰু ইয়াৰ অভিনয়ত আঙ্গিক সম্পৰ্কে চিন্তা-চৰ্চা যিমানেই বাঢ়িছে সিমানেই নাট্য উপস্থাপনৰ ৰীতিগত বৈচিত্ৰ্যও সৃষ্টি হৈছে নানান প্ৰকাৰৰ প্ৰয়োগ - মাধ্যমত। সেয়ে নাটকৰ সামগ্ৰিক আলোচনাত অঙ্গ আৰু আঙ্গিক সম্পৰ্কে আলোচনা কৰাৰ স্থল আছে। কিন্তু তাৰ আগতে আঙ্গিকবোৰৰ বৈশিষ্ট আৰু পৰিবেশ সৃষ্টিত সেইবোৰে কিধৰণে সাহায্য কৰে সেই সম্পৰ্কে অৱহিত হোৱা প্ৰয়োজন।

মঞ্চসজ্জা

মঞ্চসজ্জা হ'ল নাটকীয় পৰিবেশ ৰচনাৰ সৰ্বপ্ৰধান উপাদান।

সাহিত্য জীৱন সম্ভূত আৰু প্ৰাকৃতিক পৰিবেশৰ সৈতে জড়িত কৰিয়েই সাহিত্যিকে সেই জীৱনক ৰূপায়িত কৰে। সাহিত্য পাঠৰ সময়ত সেই পৰিবেশ পাঠকৰ কল্পনাৰ আশ্ৰয়ত প্ৰকাশিত হৈ উঠে। সমগ্ৰ দৃশ্যটো পাঠকে মনৰ ভিতৰতে কল্পনা কৰি লৈ তাৰ মাজত বিচৰণ কৰে। সাহিত্যিকৰ বৰ্ণনা শক্তিৰ গুণেই যে পাঠকৰ কল্পনাক জগাই তোলাত সহায় কৰে সেই কথা কোৱাই বাহুল্য।

নাটকত কিন্তু তাকে কৰাৰ সম্ভাৱনা নাই। ই শ্ৰাব্য দৃশ্য কাব্য, Audio Visual। দৰ্শকৰ দৰ্শনৰ মাজেদিয়েই নাট্যকলাৰ ৰস, সৌন্দৰ্য্য প্ৰতিভাত হয়। গতিকে নাট্যকাৰে নাটকৰ দৃশ্যসজ্জাৰ যি বৰ্ণনা কৰে সেইবোৰৰ লগত প্ৰত্যক্ষভাৱে যুক্ত থকা দৰ্শকৰ পক্ষে সম্ভৱ নহয়। নাটকৰ বৰ্ণনীয় বিষয়টিক বাস্তৱায়িত কৰিবলৈ abstract বা Concrete ৰূপত দৰ্শকৰ কল্পনাৰ সন্মুখত হাজিৰ কৰিবলগা হয়। সেইবাবে নাট্যকাৰে বৰ্ণনা কৰা দৃশ্য পৰিবেশবোৰৰ বাস্তৱ ৰূপদান কৰা অভিনয়ৰ লগত অৱশ্যে প্ৰয়োজনীয়।

অঙ্কীয়া নাট ভাওনাত অৱশ্যে ইয়াৰ বিশেষ প্ৰয়োজন নাই। তাত নাটকীয় পৰিমণ্ডল ৰচনাৰ ভাৰ কিছুপৰিমাণে থাকে দৰ্শকৰ কল্পনাৰ ওপৰত। প্ৰায় মুকলিভাৱে অভিনয় হ'লেও অভিনীত ঠাইৰ দৃশ্যটিৰ একাংশ সংলাপৰ মাধ্যমত বুজি লৈ দৰ্শকে সেই স্থান কল্পনা কৰি লয়। যেনে ধৰা হওক কালীয় দমন নাটকৰ কথা। কালীয় হ্ৰদত পিপাসাতুৰ গো-ৰক্ষকসকলে জলপান কৰিবলৈ গৈ বিষক্ৰিয়াত অচেতন হোৱাৰ পৰাই নাটখন আৰম্ভ। তাৰ পাচত ক্ৰমে কৃষ্ণৰ কালীয় হ্ৰদত অৱতৰণ, সাময়িক অচেতন, কালীয় দমন, নাগপত্নীৰ স্তুতি, কালীয়ক ৰমণ দ্বীপলৈ প্ৰেৰণ আৰু বনাগ্নি পান। এইবোৰত কোনো পৰিবেশতে হ্ৰদ, বন, বনাগ্নি একোৱেই ৰচনা কৰা নহয়। সংলাপৰ মাজেদিয়ে বা গীত-মাতৰ যোগেদিয়ে সেয়া দৰ্শকক বুজাৰ সুযোগ দিয়া হয়। সেই অৱসৰতে যমুনা পাৰ, হ্ৰদ, বনাঞ্চল ইত্যাদি প্ৰাকৃতিক পৰিবেশক নিজ কল্পনাৰ ৰং বোলাই দৰ্শকে মনোজগতত সৃষ্টি কৰি লয়।

প্ৰাচীন সংস্কৃত নাটকত দৃশ্যপট ৰচনাৰ বহুল ব্যৱহাৰ নাছিল। অৱশ্যে মঞ্চত পৰিবেশ ৰচনাৰ বাবে বিভিন্ন সামগ্ৰীৰ ব্যৱহাৰ কৰা হৈছিল। সংস্কৃত নাটকৰ এই ঐতিহ্যৰ কথা স্মৰণ কৰি মঞ্চ দৃশ্য ৰচনাৰ ক্ষেত্ৰত মতভেদ সৃষ্টি হোৱা দেখা যায়। কাৰো কাৰো মতে নাটকীয় পৰিমণ্ডল সৃষ্টিৰ ভাৰ দৰ্শকৰ ওপৰত এৰি দিয়াই বিধেয়। কাৰণ প্ৰকৃতিৰ অনুৰূপ সৌন্দৰ্য্য সৃষ্টি মঞ্চত সম্ভৱ নহয়। সেইবাবে মঞ্চত সাংকেতিক সামগ্ৰী ব্যৱহাৰ কৰাই মঙ্গল।

মঞ্চসজ্জা সম্পৰ্কে বিভিন্ন মতবাদ প্ৰচলিত থাকিলেও মঞ্চনাটকত মঞ্চসজ্জাৰ প্ৰয়োজনীয়তা প্ৰায় সকলোৱেই স্বীকাৰ কৰি লৈছে। শত বিভেদ থকা স্বত্বেও দৃশ্যসজ্জাৰ পদ্ধতিটো দেশে দেশে চলি আহিছে। যদিও ৰীতি প্ৰকৰণৰ আমূল পৰিবৰ্তন ঘটি আছে।

মঞ্চত এই দৃশ্য ৰচনাৰ দুটা ভাগ আছে। এটা হ'ল requisite sett property আৰু আনটো হ'ল Background scene বা দৃশ্যপট। ধৰা যাওক কোনো এক নাটকৰ কোনো এক ঘটনা ড্ৰইংৰুমৰ মাজত সংঘটিত হৈছে। প্ৰথমে মঞ্চৰ ওপৰত ঘৰৰ দেৱাল, দুৱাৰ-খিৰিকী ইত্যাদি কেনভাচত আকি বা কাঠেৰে sett তৈয়াৰ কৰি থিয় কৰোৱা হ'ল। তাৰ পিচত সেই ঘৰৰ মাজত চকী-মেজ, চোফা, বুককেচ, টিপট আৰু দেৱালত ছবি, ঘড়ি, দুৱাৰ-খিৰিকীৰ পৰ্দা আদি লগাই কোঠালিটো সজোৱা হ'ল। এই বস্তুবোৰকেই Stage requisite বা Stage properties অৰ্থাৎ মঞ্চত প্ৰয়োজন অনুসাৰে ব্যৱহাৰ্য বয়বস্তু। Scene বা Sett ৰ দৰে এই property বোৰো দৃশ্য ৰচনাৰ ক্ষেত্ৰত পৰিৱেশ সৃষ্টিৰ উপকৰণ হিচাপে ব্যৱহৃত হয়।

কিন্তু এটা কথা মনত ৰাখিব লাগিব যে কেৱলমাত্ৰ দৃশ্য সজোৱাৰ বাবেই নাটকত Scene বা Sett ব্যৱহাৰ কৰা নহয়। নাটকীয় বস্তুৰ অন্তৰৰ ভাব সুপ্ৰকাশিত কৰিবলৈ এই Scene বা Sett য়ে কিমানখিনি সচেতন অংশ গ্ৰহণ কৰিব সেইটোও ভাবি চোৱা দৰকাৰ। মঞ্চৰ দৃশ্য নাইবা আচবাববোৰো মূক অভিনেতা। সেইবোৰেও অভিনয় কৰে আৰু সেই অভিনয়ৰ মাজেদিয়ে নাটকৰ কাহিনী আৰু বিষয়বস্তুক সম্প্ৰসাৰিত কৰে। কেৱলমাত্ৰ ঘৰ সজোৱাৰ উদ্দেশ্যেই দৃশ্য সজ্জা ব্যৱহৃত নহয়। দৃশ্যসজ্জা হ'ল নাটকৰ অঙ্গীভূত, আৰু নাট্যৰসৰ অভিব্যঞ্জনাত সাহায্যকাৰী। দৃশ্যসজ্জাৰ এই মৌন উদ্দেশ্য সম্পৰ্কে নাট্যশিল্পী অবহিত হোৱা প্ৰয়োজন।

নাট্যশিল্প লৈ অহৰহ পৰীক্ষা-নিৰীক্ষাৰ ফলস্বৰূপে দৃশ্যসজ্জাৰ ৰীতি প্ৰকৰণ লৈয়ো নানান মতবাদৰ সৃষ্টি হৈছে এই মতবাদবোৰক সাধাৰণতে realism, symbolism আৰু impressionism ইত্যাদি বিভিন্ন শব্দ আৰু সংজ্ঞাৰ দ্বাৰা প্ৰকাশ কৰা হয়।

আলোকসম্পাত (Lighting)

দৃশ্যসজ্জাৰ পিচতেই আহে আলোকসম্পাতৰ কথা। আলোকৰ প্ৰয়োজন নাটকত দুই ধৰণে। প্ৰথমতে নাটক পৰিৱেশিত হয় ৰাতি। প্ৰেক্ষাগৃহ আৰু মঞ্চৰ অন্ধকাৰ দূৰ কৰি নাট্যবস্তুক দৃশ্যমান কৰি তোলা আৰু নাট্যাভিনয়ত যি দৃশ্যসজ্জা

বা নাট্যশিল্পীৰ ৰূপসজ্জা ব্যৱহাৰ কৰা হয় তাৰ দ্বাৰা অবাস্তৱতা দূৰ কৰি বাস্তৱ বিভ্ৰম সৃষ্টি কৰা হয়। নাট্যশিল্পত এই বস্তুবিভ্ৰম সৃষ্টি কৰাই হ'ল পোহৰ নিক্ষেপৰ প্ৰধান কাম। অভিনয় শিল্পীৰ চকুৰে মুখে বিভিন্ন আক মাৰি (shade) তেওঁৰ অন্তৰপ্ৰৱণতা ইত্যাদি ফুটাই তোলা হয়। কিন্তু পোহৰৰ মৰিচীকাই যদি সেই উজ্বল ৰঙৰ ছাপবোৰ ঢাকি দিব নোৱাৰে তেনেহ'লে ৰূপসজ্জা (Makeup) অবাস্তৱ যেন লাগিব পাৰে।

মঞ্চত যি দৃশ্য তৈয়াৰ কৰা হয় সেয়া Realistic, Impressionist বা Symbolic, যিয়েই নহওক কিয় সেইবোৰ সাধাৰণতে পাতল কাঠ, চট বা কেনভাচ জাতীয় বস্তু লগাই ৰং লগাই তৈয়াৰ কৰা হয়। এই অঙ্কনত শিল্পীয়ে ৰঙৰ সাহায্যত যিবোৰ Shade ৰ সৃষ্টি কৰে পোহৰ নিক্ষেপে সেইবোৰকেই উজ্বল কৰি সমগ্ৰ দৃশ্য পৰিমণ্ডলক বাস্তৱ ৰূপদান কৰে। অৰ্থাৎ অঁকা দৃশ্যপটবোৰকো বাস্তৱ বুলি দৰ্শকৰ ভ্ৰম হয়। ইয়াৰ উপৰিও 'চাইক্লৰামাত' নদী, জুই, বিজুলি, ৰামধনু ইত্যাদিৰ সৃষ্টি কৰি নাট্য দৃশ্যৰ পৰিমণ্ডলটোক বাস্তৱানুগ কৰি তোলাৰ কামটো আছেই।

পোহৰেও অভিনয় কৰে

কিন্তু এইবোৰৰ বাহিৰেও পোহৰৰ আৰু এটা কাম আছে। পোহৰো অভিনেতা। দৃশ্যপটৰ দৰে অভিনেতাৰ লগত তাল মিলাই পোহৰেও অভিনয় কৰিব পাৰে। বিখ্যাত আলোক শিল্পী তাপস সেনে সাক্ষাৎ প্ৰসঙ্গত এই প্ৰবন্ধকাৰক এইটো কথা কৈছিল। তেওঁ আৰু কৈছিল যে "ৰঙৰ সৃষ্টি কৰি তাৰ মাধ্যমতেই পোহৰে কথা কয় আৰু অভিনেতাৰ মানস ভঙ্গীক দৰ্শকৰ সন্মুখত প্ৰাঞ্জল কৰি দিয়ে। আলোকে কেৱলমাত্ৰ মঞ্চসজ্জাৰ উপকৰণেই হৈ থকা নাই। অভিনেতাৰ অভিব্যক্তিৰ সৈতে মিহলি হৈ পোহৰেও অভিনেতাৰ আসন গ্ৰহণ কৰিছে।"

আমেৰিকান নাট সমালোচক তথা গৱেষক এডৱাৰ্ড এ ৰাইটে (১৯৫৮) A Primer for Playgoers (Edward A wright) পুথিত The Lighting Design সম্পৰ্কে কেইটামান উল্লেখযোগ্য পৰামৰ্শ আগবঢ়াইছে। তেওঁৰ মতে মঞ্চ উপযুক্তভাবে আলোকিত হ'ব লাগে আৰু স্বাভাবিকভাৱে দৰ্শনযোগ্য হোৱা

উচিত। মঞ্চৰ প্ৰতিটো চুক কোণ নাইবা অভিনয়ৰ বাবে অব্যৱহৃত অংশ আলোকিত কৰাৰ প্ৰয়োজন নাই। দৰ্শকৰ দৃষ্টিত অনাৰ বাবে পূৰ্বতেই দৃশ্যবোৰ আলোক সম্পাতৰ বাবে উপযোগী কৰি ৰাখিব লাগে। 'ফ্লেট লাইট'ৰ পৰিবৰ্তে 'স্পট লাইট' (Spot light) ব্যৱহাৰ কৰিলে দৃশ্যবোৰ অধিক আকৰ্ষণীয় হয় আৰু নাটকীয় তাৎপৰ্য বৃদ্ধি পায়।

ছাঁ -পোহৰ(Light and Shade) আৰু ৰঙৰ সহায়ত নাটকীয়Mood ঠিকভাবে প্ৰকাশ কৰিব পাৰি। ৰহস্য, বিপদৰ আগজাননী, অতিপ্ৰাকৃত, আধিভৌতিক আদি পৰিস্থিতি ফুটাই তোলাৰ উপৰিও 'সময় আৰু ঋতু'আদিকো পোহৰেৰে প্ৰকাশ কৰিব পাৰি।

অকল পোহৰ নিয়ন্ত্ৰণৰ জৰিয়তে সাধাৰণ নাটক এখনেও মহৎ সৃষ্টিৰ মৰ্যাদা লাভ কৰিবলৈ সমৰ্থ হৈছে। আনহাতে সুঅভিনীত ভাল নাটক এখনো আলোকসম্পাতে নষ্ট কৰি দিব পাৰে। সেইবাবে আলোক শিল্পীয়েই পোন প্ৰথমতে নাটকৰ যথাৰ্থMood সৃষ্টি কৰিবলৈ সমৰ্থ হয়। আৰু শিল্পগুণসম্পন্ন আলোকসম্পাতে নাটকীয় আৱেগ আৰু মনস্তাত্বিক দিশসমূহ যথাৰ্থভাৱে ফুটাই তোলাত সহায়ক হয়।

উপযুক্ত দৰ্শনযোগ্যতা, সঠিক নিৰ্বাচন, Mood নাইবা পৰিবেশ সৃষ্টি কৰাৰ বাবে আলোকশিল্পীয়ে Realistic lighting নাইবা Suggestive Lighting ব্যৱহাৰ কৰিব পাৰে। খিৰিকিয়েদি অহা বেলিৰ পোহৰ, চাকিৰ পোহৰ নাইবা জুইৰ পোহৰ মঞ্চৰ অন্যান্য অংশতকৈ অধিক উজ্বল আৰু প্ৰাকৃতিক নিয়মানুসৰি হ'ব লাগে।

'থিয়েট্ৰিকেল' নাটকত অৱশ্যে পোহৰৰ উৎসৰ পিনে চকু নিদিলেও হ'ল। এনেধৰণৰ নাটকত আলোকশিল্পীয়ে দেখুৱাবলৈ যথেষ্ট সুযোগ পায়। আনকি আধুনিক সৰঞ্জামৰ প্ৰয়োগশৈলী খটুৱাই দৰ্শকক কল্পনাৰ জগতলৈ লৈ যাব পাৰে। অৱশ্যে অবাঞ্চিত পোহৰৰ ক্ষেত্ৰত আলোকশিল্পী সতৰ্ক হোৱা উচিত। আমাৰ নাটশালাত আলোকশিল্পীও এগৰাকী স্ৰষ্টা। তেওঁৰ প্ৰতিটো কাম, পৰিকল্পনা, আনুভূতিক জ্ঞান, নাটকীয় আৱশ্যকতা, সা-সঁজুলিৰ প্ৰয়োগ আৰু সীমাবদ্ধতা এই সকলোবোৰ তেওঁৰ কল্পনা শক্তি আৰু প্ৰয়োগৰ দক্ষতাৰ ওপৰত সম্পূৰ্ণ নিৰ্ভৰশীল।

আবহ্ সঙ্গীত
(Background Music & Sound effect)

মঞ্চকলাৰ তৃতীয় উপাদান হ'ল আবহ্সঙ্গীত তথা শব্দ সংযোজন। পৰিবেশ সৃষ্টি কৰাৰ পক্ষে সঙ্গীতৰ দৰে উপযুক্ত উপকৰণ বোধহয় আৰু একো নাই। পাহ্ৰিলে নচলিব যে মানুহৰ মনৰ ভাব, অনুভূতি প্ৰকাশৰ বাবেই মানুহে সুৰৰ সৃষ্টি কৰিছে।

মাৰ্গসঙ্গীত প্ৰকৃতিৰ বিভিন্ন সময়ৰ বিভিন্ন ৰাগ ৰূপক কেন্দ্ৰ কৰিয়েই সৃশ্‌টি হৈছে। গ্ৰীষ্ম, বৰ্ষা, শৰৎ হেমন্ত, শীত, বসন্ত কেউটি ঋতুতে প্ৰকৃতি যেতিয়া বিভিন্ন ৰূপত সজ্জিত হয় ভাৰতীয় সুৰকাৰসকলে সুৰৰ মাধ্যমত সেই সকলো ৰূপ সযত্নে ধৰি ৰাখিছে।

মাৰ্গ সঙ্গীতৰ বৈঠকত ভৈৰবী, বাহাৰ, পুৰবী, নিলু, বসন্ত, হিন্দোলা ইত্যাদি বিভিন্ন ৰাগৰূপৰ পৰিচয় পোৱা যায়। সেইবোৰ এই প্ৰকৃতিৰ বিভিন্ন ৰূপ ৰঙৰ বৰ্ণবিচ্ছুৰণত উজ্বল, প্ৰাণৱন্ত। মানৱ মনৰ অন্তৰ্নিহিত ভাৱৰ অভিব্যক্তিক কেন্দ্ৰ কৰি নাট্য প্ৰযোজনাত অভিজ্ঞ সুৰকাৰে যেতিয়া এই ৰাগ-ৰাগিনীবোৰ কামত লগায় তেতিয়া নাটকীয় মুহূৰ্ত আপোনা আপুনিয়েই সৃষ্টি হৈ দৰ্শক মানসক ৰসাপ্লুত কৰে। মঞ্চকলাত আবহ্ সঙ্গীতৰ যোজনাই এই Mood সৃষ্টি কৰি অভিনয়ক প্ৰাণৱন্ত কৰি তোলে।

ইয়াৰ লগতে আৰু এটা কথা কৈ থোৱা ভাল সেইটো হ'ল নাটকৰ আবহ্ সঙ্গীত বুলিৰ্বলৈ গ'লে কেৱলমাত্ৰ ৰাগ ৰাগিনীকেই নুবুজায়। এইবোৰৰ উপৰিও প্ৰকৃতিৰ মাজত প্ৰতিনিয়ত যিবোৰ শব্দ তৰঙ্গৰ সৃষ্টি হৈছে সেইবোৰো আবহ্ সঙ্গীত ৰচয়িতাৰ আকৰ্ষণৰ বিষয়। চৰাই চিৰিকতিৰ কলকণ্ঠ, পানীৰ কলোশ্বাস, ৰেল চলাৰ শব্দ, ৰেলৰ উকি, কল-কাৰখানাৰ যান্ত্ৰিক বাজনা ইত্যাদিও নাটকৰ আবহ্ সঙ্গীত ৰচনাৰ পৰ্যায়ত পৰে।

ৰূপসজ্জা (Makeup)

ৰূপসজ্জা বা Make up হ'ল মঞ্চকলাৰ আৰু এটি বিশেষ উপাদান। কেনভাচ কাপোৰৰ গাত ছবি ফুটাই তুলিৰ্বলৈ যিদৰে ৰঙৰ দৰকাৰ ঠিক সেইদৰে

অভিনয় শিল্পীৰ দেহত অন্য এটি চৰিত্ৰৰ ব্যঞ্জনা ফুটাই তুলিবলৈ তেনে ৰূপসজ্জাৰ প্ৰয়োজন। নানান ধৰণৰ ৰং সানি, দাড়িগোঁফ, চুলি এইবোৰ পিন্ধি একোটি চৰিত্ৰৰ বাস্তৱ ৰূপটো ফুটাই তোলা হয়। সংস্কৃত নাটকৰ যুগত মঞ্চত দৃশ্যপটৰ ব্যাপক ব্যৱহাৰ নাথাকিলেও ৰং তুলিৰে ৰূপসজ্জা গ্ৰহণৰ ব্যাপক প্ৰচলন আছিল। ভৰত মুনিৰ নাট্যশাস্ত্ৰত এই ৰূপসজ্জাৰ যি বিবৰণ আছে তাৰ পৰা ৰঙৰ ব্যৱহাৰ সম্পৰ্কে কিছু উল্লেখ পোৱা যায়। সেই সময়ৰ অঙ্গ ৰচনাৰ এক প্ৰধান অংশ হ'ল মুখ, হাত আদিত ৰঙ সনা — যাক আজিৰ ভাষাত 'পেইণ্টিং' বুলি কোৱা হয়। সেই সময়ৰ পেইণ্টিঙত যি যি প্ৰধান ৰংবোৰ ব্যৱহৃত হৈছিল উপাদানৰ সৈতে সেইবোৰৰ নাম তলত দিয়া হ'ল ঃ

নীলা	+	বগা	=	পাণ্ডুবৰ্ণ
ৰঙা	+	বগা	=	পদ্মবৰ্ণ
নীলা	+	হালধীয়া	=	হৰিৎবৰ্ণ
নীলা	+	ৰঙা	=	কৰায় বৰ্ণ
ৰঙা	+	হালধীয়া	=	গৌৰবৰ্ণ

এই ধৰণৰ ৰঙ ব্যৱহাৰ কৰাৰ প্ৰধান উদ্দেশ্যই আছিল অভিনয় শিল্পীৰ মাজত বিভিন্ন ব্যক্তিত্বৰ আৰোপ। ইয়াৰ উপৰিও আছিল দাড়িগোঁফৰ ব্যৱহাৰ আৰু মুখাৰ প্ৰচলন। প্ৰাচীন গ্ৰীক আৰু ৰোমান নাট্যকলাতো মুখাৰ ব্যৱহাৰ আছিল এই কথা আগতে উল্লেখ কৰা হৈছে।

অভিনয়ৰ ক্ষেত্ৰতMake up ৰ বাবে মুখাৰ ব্যৱহাৰ আদিম কালৰ পৰাই চলি আহিছে। ৰঙৰ প্ৰাধান্য বঢ়াৰ লগে লগেই এই মুখাৰ বিলোপ ঘটিছে যদিও কোনো শিল্প প্ৰকৰণত মুখাৰ ব্যৱহাৰ এতিয়াও প্ৰচলিত আছে। বিশেষকৈ অঙ্কীয়া নাট ভাওনাত এতিয়াও মুখাৰ ব্যাপক ব্যৱহাৰ হয়। দহমুৰীয়া ৰাৱণ, বকাসুৰ, ঘটাসুৰ আদি অসুৰৰ উপৰিও জটায়ু পক্ষীৰ ৰূপায়নত মুখাৰ ব্যাপক ব্যৱহাৰ এতিয়াও আমি কৰি আছো। (চিত্ৰ দ্ৰষ্টব্য)

দেখা গ'ল অভিনয় শিল্পীৰ দেহত ভিন ভিন চৰিত্ৰৰ ব্যক্তিত্ব আৰোপ আৰু ইয়াৰ দ্বাৰা অভিব্যক্তিক সুস্পষ্ট কৰি দৰ্শকৰ বোধগম্য কৰি তোলাই হ'ল ৰূপসজ্জাৰ মূল উদ্দেশ্য। কেনেকৈ 'মেক আপ' কৰিব লাগে নাইবা আজিৰ দিনত মেক আপ সামগ্ৰীৰ ব্যৱহাৰ আদিৰ আলোচনা এই প্ৰসঙ্গত কৰিব নাযাওঁ। কিন্তু ইয়াকে মনত ৰাখিব লাগিব যে মঞ্চকলাত এই ৰূপসজ্জাৰ

প্ৰয়োজন যিমান বিশেষ জৰুৰী ঠিক সেইদৰে বিভিন্ন ব্যক্তিৰ চৰিত্ৰ দৰ্শন কৰি তেওঁলোকৰ অভিব্যক্তিৰ প্ৰকাশ ৰীতিটো তুলিৰ মাধ্যমত ফুটাই তোলাটোও সিমানে কঠিন কাম। ৰূপসজ্জাকাৰে ৰূপসজ্জা দিয়াৰ সময়ত এই সকলোবোৰ দিব লাগিবই বুলি কোনো কথা নাই, কিন্তু ব্যক্তি চৰিত্ৰৰ অভিব্যক্তি প্ৰকাশৰ ৰীতিটো জনা নাথাকিলে কোনো শিল্পীয়ে সাৰ্থক ৰূপসজ্জাকাৰ হোৱা সম্ভৱ নহয়।

অভিনেতাই 'কুৰূপ' গ্ৰহণ কৰক বা 'সুৰূপ' সাজক আনকি ভিখাৰী সাজিলেও যি সাজত দৰ্শকৰ ঘৃণাৰ উদ্ৰেক হয় সেই সাজ বৰ্জনীয় কিয়নো দৰ্শক আনন্দ আহৰণৰ বাবে আহে । গলিত কুষ্ঠ ৰোগী, ভিখাৰী দেখিলে এই আনন্দত ব্যাঘাট ঘটিব। অৱশ্যে ইয়ো এক তৰ্কৰ বিষয়। কোনোবাই হয়তো ক'ব — "স্বাভাৱিক দেখুৱা উচিত"। কিন্তু স্বভাৱ আৰু কলাবিদ্যা একে নহয়। কলাবিদ্যাৰ বলত স্বাভাৱিক ছবিখন হৃদয়ত উন্মোচন কৰি দিয়ে মাত্ৰ। কিন্তু বৰ্তমান যুগত শিল্পক কেৱলমাত্ৰ আনন্দৰ উপকৰণ বুলি মানি লোৱা নহয়। নাটকৰ চৰিত্ৰটো সমাজৰ যি শ্ৰেণীৰ পৰা বাচি লোৱা হৈছে সেই শ্ৰেণী মানুহৰ যথাযথ প্ৰতিচ্ছবি শৰীৰত ফুটাই তুলিবলৈ বাস্তৱতাৰ আশ্ৰয় লবই লাগিব। কিন্তু তাতো য'ত Symbol বা প্ৰতীকৰ ব্যৱহাৰ সম্ভৱ তেনে ক্ষেত্ৰত অতিবাস্তৱতাক পৰিহাৰ কৰাই বোধহয় বিধেয়।

চিত্ৰকৰৰ দৰে অভিনেতায়ো ৰঙৰ ব্যৱহাৰ বুজা আৱশ্যক। চিত্ৰশিল্পীয়ে যিদৰে তেওঁৰ অঙ্কিত চিত্ৰ ৰপৰা দৰ্শকে কি পাব সেইটো লক্ষ্য কৰি ৰং প্ৰয়োগ কৰে, অভিনয় শিল্পীয়েও তেনেদৰে দৰ্শকে যাতে তেওঁৰ সজ্জিত ৰূপৰ ছবি সম্পূৰ্ণ পায় সেই অনুসাৰে ৰং সানিব। সেই সময়ত অভিনয় শিল্পীয়ে মনত ৰাখিব লাগিব যে সাধাৰণভাৱে যি ৰূপ স্ন' পাউদাৰ সানি সুন্দৰ হ'লেই চলি যায় ৰঙ্গমঞ্চত সেই ৰূপ নচলিব। সৰু চকু ডাঙৰ দেখুৱাবলৈ চকুৰ কোনত কাজলৰ ৰেখা বিশেষ কৰি দিবই লাগিব। বা প্ৰয়োজন হ'লে চকু গাতত সোমোৱা কৰিবৰ বাবে চকুৰ পতাত বেছিঁকৈ কলা ৰঙৰ প্ৰলেপ দিব লাগিব। আৰু এই কাম কৰিবলৈ গ'লে যথেষ্ট সতৰ্কতাৰ সৈতে যে কৰিব লাগিব সেই কথা কোৱা বাহুল্য। চিত্ৰকৰে ছবি অঁকাৰ দৰেই অভিনেতাৰ মেক আপ বা ৰূপসজ্জা। গতিকে এই প্ৰক্ৰিয়াত সাৰ্থক হ'বলৈ হ'লে অভিজ্ঞতা, পাৰদৰ্শিতা আৰু শিল্পবোধ থকা একান্তভাৱে প্ৰয়োজনীয়।

মুঠ কথা — এয়াই হ'ল নাট্যশিল্পত প্ৰয়োগ হোৱা বিভিন্ন উপাদানৰ পৰিচয়। অৱশ্যে এই পৰিচয় প্ৰদান প্ৰসঙ্গত কেনেকৈ দৃশ্য ৰচনা কৰিব লাগে, কেনেকৈ আলোক নিয়ন্ত্ৰণ কৰিব লাগে নাইবা সুৰ সৃষ্টি কৰিব লাগে এই আলোচনা আমি কৰিব নাযাও। সেইবোৰ বিশেষজ্ঞৰ বিষয়। আমাৰ মূল বক্তব্য হ'ল নাট্যশিল্পত এই আঙ্গিকবোৰৰ প্ৰয়োজন নো কিমানখিনি তাকেহে আলোচনা কৰা।

ৰঙ্গমঞ্চৰ বিভাজন

Upright (আপৰাইট)	Upright Centre (আপৰাইট চেণ্টাৰ)	Up Centre (আপচেণ্টাৰ)	Up Left Centre (আপলেফ্‌ট চেণ্টাৰ)	Up Left (আপলেফ্‌ট)
Right (ৰাইট)	Right Centre (ৰাইট চেণ্টাৰ)	Centre (চেণ্টাৰ)	Left Centre (লেফ্‌ট চেণ্টাৰ)	Left (লেফ্‌ট)
Downright (ডাউনৰাইট)	Down right Centre (ডাউনৰাইট চেণ্টাৰ)	Down Centre (ডাউনচেণ্টাৰ)	Down Left Centre (ডাউনলেফ্‌ট চেণ্টাৰ)	Down Left (ডাউন লেফ্‌ট)

দৰ্শক (Audience)

দশম অধ্যায়

(নাট্য উপস্থাপন)

নাট্য উপস্থাপনৰ পটভূমি

নাটকৰ উদ্দেশ্য সম্পৰ্কে অৱহিত থাকিয়েই আজিৰ নাট্যগোষ্ঠীসমূহে নাট প্ৰযোজনাৰ কামত প্ৰবৃত্ত হোৱা দেখা গৈছে। সেইবাবে আধুনিক কালৰ নাট্যগোষ্ঠীসমূহৰ সৰ্বপ্ৰধান দায়িত্ব হ'ল নাট্যবস্তুৰ ·যথাযথ বিশ্লেষণ কৰি সেইবোৰৰ প্ৰযোজনা, আঙ্গিকৰ স্বৰূপ সন্ধান আৰু সুষ্ঠ প্ৰয়োগ।

বৰ্তমান অসমত অধুনিক ৰীতিতেই নাট্যশিল্প গঢ় লৈ উঠিছে আৰু বিভিন্ন পৰীক্ষা-নিৰীক্ষাৰ মাজেদি এইবোৰে পূৰ্ণাঙ্গভাৱে নহ'লেও এক প্ৰকাৰ আন্দোলনৰ অংশীদাৰ স্বৰূপ হৈ পৰিছে। অৱশ্যে ইয়াৰ মাজতো পৰম্পৰাগত অঙ্কীয়া নাটৰ প্ৰচলন একেবাৰে স্তব্ধ হৈ যোৱা নাই নাইবা সম্পূৰ্ণ বাতিলৰ তালিকাভূক্ত হোৱা নাই। আগতেই কৈ অহা হৈছে যে পঞ্চদশ/ষষ্ঠদশ শতিকাত শ্ৰীমন্ত শঙ্কৰদেৱৰ হাতত জন্মলাভ কৰা অঙ্কীয়া নাট ভাওনাৰ পৰাই অসমত পুৰ্ণপৰ্য্যায়ৰ নাট অভিনয়ৰ প্ৰচলন হয় যদিও ইংৰাজ শাসনৰ ফলশ্ৰুতি হিচাপে অংকীয়া নাটৰ প্ৰাচীন পৰম্পৰাৰ ঠাইত বিদেশী প্ৰভাবপুষ্ট আধুনিক নাটকৰ অনুপ্ৰবেশ ঘটিছিল। ফলত অঙ্কীয়া নাট ভাওনাৰ অনুশীলন কেৱলমাত্ৰ সত্ৰসমূহৰ মাজত আৰু সত্ৰৰ প্ৰভাবান্বিত অঞ্চলসমূহত আবদ্ধ হৈ আছিল। এতিয়াও জামুগুৰিত প্ৰতিবছৰে অনুষ্ঠিত বাৰে চহৰীয়া ভাওনাই এই পৰম্পৰা সংৰক্ষণ কৰাৰ ক্ষেত্ৰত এক উত্তম নিদৰ্শন ডাঙি ধৰিছে বুলিব পাৰি। তদুপৰি সম্প্ৰতি বিভিন্ন জনে নাট ভাওনাৰ শৈলী ব্যৱহাৰ কৰি সমসাময়িক বিষয়বস্তুৰ আধাৰত নাট ৰচনা আৰু পৰিবেশনো কৰাৰ প্ৰচেষ্টা অব্যাহত ৰাখিছে।

অসমত সম্প্ৰতি ব্যৱসায়িক নাট্যগোষ্ঠীসমূহেও গা কৰি উঠিছে। বঙ্গীয় যাত্ৰাভিনয়ৰ আৰ্হিত পোন প্ৰথম অবিভক্ত কামৰূপ জিলা আৰু তাৰ আশে পাশে

যাত্ৰাভিনয়ৰ প্ৰচলন হয় আৰু ব্ৰজ শৰ্মা, ধৰণী বৰ্মন, ৰতন লহকৰ আদি নাট্যপ্ৰেমী উদ্যোক্তাৰ হাতত পৰি বঙ্গীয় ধৰণৰ মুকলি যাত্ৰাভিনয়ে নতুন ৰূপ লাভ কৰে ভ্ৰাম্যমান মঞ্চৰ মাধ্যমত। নাট্যপ্ৰেমী ৰাইজৰ বাবে ঘাইকৈ মনোৰঞ্জনৰ খোৰাক দিবলৈ ব্যৱসায়িকভাবে এই নাট্যৰূপটো লৈ আহে আৰু এতিয়া ই ব্যাপক প্ৰসাৰতা লাভ কৰিছে। আনকি ভ্ৰাম্যমান মঞ্চতো বিভিন্ন ধৰণৰ পৰীক্ষা-নিৰীক্ষাৰ প্ৰয়োগ নোহোৱাকৈ থকা নাই। এই প্ৰসঙ্গত অৱশ্যে অসমত ভ্ৰাম্যমান নাট্যদলৰ প্ৰবৰ্ত্তন, প্ৰচলন আৰু গতি প্ৰগতিৰ বিতং খতিয়ান ডাঙি ধৰিব বিচৰা নাই। কেৱল ইয়াত চমু আভাষহে দাঙি ধৰা হ'ল।

নাট্য পৰিবেশনাৰ পূৰ্ব প্ৰস্তুতি

এইটো কথা স্বীকাৰ কৰিবই লাগিব যে অসমত অব্যৱসায়িক ভাবে নাট্যশিল্পটো জীয়াই ৰাখিছে চহৰে-নগৰে আনকি গ্ৰাম্যাঞ্চলতো সিচৰিত হৈ থকা বিভিন্ন নাট্যগোষ্ঠীবোৰে। একো একোটা দল বা Group লগ লাগি উমৈহতীয়া সাংস্কৃতিক মঞ্চ তৈয়াৰ কৰিছে আৰু এওঁলোকেই নাট্যচিন্তাত উদ্বুদ্ধ হৈ নাট্য চৰ্চাত লাগি আছে। এইদৰেই বিভিন্ন প্ৰতিষ্ঠান, সঙ্ঘ, পৰিষদ, বিদ্যালয়, কৰ্মশালা আদিৰ জৰিয়তে সংঘবদ্ধ ৰূপত প্ৰত্যক্ষভাবে নাট্যশিল্পটো আগবঢ়াই নিছে। আন কিছুমানে আকৌ বিভিন্ন অঞ্চলত একেই উদ্দেশ্য প্ৰণোদিত হৈ নাট প্ৰতিযোগিতা অনুষ্ঠিত কৰি নাট পৰিবেশনাৰ ক্ষেত্ৰত পৰোক্ষভাবে সক্ৰিয় বৰঙণি আগবঢ়াই আহিছে।

ধৰা যাওঁক কোনো এক নাট্যগোষ্ঠীয়ে এখন নাটক বাচি ললে পৰিবেশনাৰ বাবে। কি নাটক, কেনে নাটক হ'ব সেইটো নিৰ্ভৰ কৰিব সদস্যসকলৰ সামগ্ৰিক চিন্তাধাৰাৰ ওপৰত। এতিয়া নাটকখন হাতত লৈ তেওঁলোকৰ প্ৰথম কৰ্ত্তব্য হ'ব যোগ্য বুলি বিবেচিত এজন ব্যক্তিৰ হাতত পৰিচালনাৰ দায়িত্ব অৰ্পণ কৰা। পৰিচালক নিৰ্বাচনৰ পৰৱৰ্ত্তী অধ্যায়ত পৰিচালকে প্ৰথমতে নিজেই খুব মনোযোগেৰে নাট্যকৰ্মীসকলৰ সন্মুখতে কেইবাবাৰো নাটখন পাঠ কৰি শুনাব। তাৰ পিচত নাটকখনৰ অংশবিশেষ বিভিন্ন শিল্পীৰ দ্বাৰাও বাৰম্বাৰ পঠন পাঠন হোৱা উচিত। নাট্য পঠনৰ উদ্দেশ্য হ'ল নাট্যবস্তুৰ

লগত পৰিচালকৰ আত্মিক যোগাযোগ স্থাপন। যেতিয়ালৈকে এই ধৰণৰ পূৰ্ণ যোগাযোগ সংস্থাপিত নহয় তেতিয়ালৈকে নিজৰ অন্তৰসত্বাক নিজৰ ধ্যান-ধাৰণাৰ সৈতে মিলাই লৈ সৰ্বসাধাৰণৰ মাজত উপস্থাপন কৰিবলৈ সক্ষম নহ'ব।

এইদৰে নাটক পঠন পাঠনৰ পিচত তেওঁ চৰিত্ৰবোৰত দৃশ্য সংখ্যা আনকি সেই দৃশ্যবোৰত চৰিত্ৰৰ ভাবানুভিব্যক্তিৰ পৰিস্ফুটনৰ বাবে পোহৰ কেনেকৈ ব্যৱহাৰ কৰিব তাৰেই ৰীতি, আবহসঙ্গীত আৰু ৰূপসজ্জাৰ ধৰণ ইত্যাদিৰ পুঙ্খানুপুঙ্খভাৱে পৰ্য্যালোচনা কৰিব। তাৰ পিচত সেইবোৰ প্ৰকাশ ৰীতি সম্পৰ্কে যেতিয়া তেওঁ এটা স্থিৰ সিদ্ধান্তত উপনীত হ'ব, তেতিয়াই আৰম্ভ হ'ব তেওঁৰ কৰ্মসূচীৰ দ্বিতীয় পৰ্য্যায়ৰ। অৰ্থাৎ চৰিত্ৰ বিতৰণ আৰু বিভাগীয় বিশেষজ্ঞৰ হাতত দৃশ্যসজ্জা, আলোকসম্পাত ইত্যাদি পৰিচালনাৰ ভাৰ অৰ্পণ কৰা। তৃতীয় পৰ্য্যায়ত আৰম্ভ হ'ব আখৰা বা Rehearsal। নাটকৰ ক্ষেত্ৰত এই আখৰাৰ প্ৰয়োজন আটাইতকৈ অধিক। এই আখৰাৰ সময়ৰ পৰাই পৰিচালকৰ কৰ্মপদ্ধতিৰ চতুৰ্থ পৰ্য্যায়ৰ আৰম্ভণি। এই পৰ্য্যায়তে পৰিচালকে নাটকৰ অঙ্গ আৰু আঙ্গিকৰ প্ৰকাশ ৰীতি নিয়ন্ত্ৰিত কৰিব লাগে। আলোকসম্পাতক নিয়ন্ত্ৰিত কৰিবলগীয়া হয়, দৃশ্যসজ্জাক প্ৰয়োজন অনুসৰি পৰিবৰ্তন বা পৰিবৰ্ধন কৰিবলগীয়া হয়, আনকি নাটকৰ সংলাপো প্ৰয়োজন অনুসৰি সংযোজন নাইবা বিয়োজনো কৰিবলগীয়া হয়। অৰ্থাৎ এক কথাত ক'ব পাৰি যে এই পৰ্য্যায়টো হ'ল সম্পাদনা বা Editing সময়। এই সম্পাদনাৰ পিচত পৰিচালকে যেতিয়া নাটকখন পৰিবেশন কৰাৰ বাবে উপযুক্ত হৈ উঠিছে বুলি স্থিৰ সিদ্ধান্তত উপনীত হয় তেতিয়াই অভিনয়ৰ সম্ভাব্য তাৰিখ আৰু স্থান নিৰ্ধাৰণৰ কথা ঘোষণা কৰাৰ পৰ্য্যায় আহি পৰে।

অৱশ্যে এই ক্ষেত্ৰত স্থিৰ সিদ্ধান্ত আখ্যা দিয়াটো থিক নহ'ব। এইবোৰ ক্ষেত্ৰত বেছি Rigid হ'ব পৰা নাযায়। কিয়নো কোনো শিল্পৰ ক্ষেত্ৰতেই স্থিৰ সিদ্ধান্ত গ্ৰহণ সম্ভৱপৰ নহয়। নাটকৰ আখৰাৰ কথা বাদেই আনকি নাটক অভিনয় হোৱা সময়তো ইয়াৰ পৰিবৰ্তন বা পৰিমাৰ্জন হ'ব পাৰে ; আৰু প্ৰথম নিশাৰ অভিনয় চাই সংবেদনশীল সমালোচকে উল্লেখ কৰা পৰামৰ্শৰ ভিত্তিত এই পৰিবৰ্ত্তনো হ'ব পাৰো সময়ে সময়ে।

গতিকে দেখা যায় যে নাট্য পৰিচালনা বিষয়টো বৰ সহজসাধ্য নহয়। আৰু তাকেই কৰিব গ'লে এজন পৰিচালকৰ জীৱন সম্পৰ্কে ধ্যান ধাৰণা আৰু

নাট্যকলাৰ বিভিন্ন বিভাগ সম্পৰ্কে পুঙ্খানুপুঙ্খ জ্ঞান, সামাজিক, ৰাজনৈতিক তথা শিল্পভীত্তিক তত্ত্ব আৰু তথ্য সম্পৰ্কে পৰিপূৰ্ণভাৱে অৱহিত থকা প্ৰয়োজন। ওপৰোক্ত কথাখিনি চমুকৈ প্ৰকাশ কৰিব লাগিলে ক'ব লাগিব যে নাট্য পৰিবেশনাৰ পৰ্য্যায়বোৰ সাধাৰণতে চাৰিটা স্তৰত বিভক্ত কৰিব পাৰি।(১) নাটক নিৰ্বাচন (২) আঙ্গিক নিৰ্ধাৰণ (৩) আখৰা বা ৰিহাৰ্চেল (৪) সম্পাদনা।

পৰৱৰ্ত্তী প্ৰসঙ্গত এই পৰ্য্যায়বোৰ বিস্তাৰিতভাবে আলোচনা কৰি প্ৰয়োগাচাৰ্য্য অৰ্থাৎ পৰিচালকৰ দায়-দায়িত্ব সম্পৰ্কে যথাসাধ্য অৱহিত কৰাৰ বাবে যত্ন কৰা হ'ব।

একাদশ অধ্যায়
নাট নির্বাচনত পৰিচালকৰ ভূমিকা

প্ৰথমেই নাটক নিৰ্বাচনৰ কথাই ধৰা যাওক। নাটক পৰিবেশনাৰ প্ৰস্তুতিত সৰ্বপ্ৰথম আৰু সৰ্বপ্ৰধান অঙ্গ হিচাপে এই কামটো অত্যন্ত দুৰুহ। কিয়নো সকলো নাটকেই নাটক নহয়। মানুহৰ মন অনুকৰণপ্ৰিয় আৰু ভাবপ্ৰৱণ। সেই কাৰণতে সাহিত্য শিল্পক বহুতেই নিজৰ মনৰ ভাব প্ৰাকাশৰ মাধ্যম হিচাবে বাচি লৈ সাহিত্য ৰচনাত ব্ৰতী হয়। কিন্তু প্ৰতিভাৰ স্তৰ অনুযায়ী সকলো ৰচনাৰ শিল্পোত্তৰণ নঘটে। গতিকে নাটক পৰিবেশনাৰ প্ৰস্তুতি পৰ্বত আচল নাটক নিৰ্বাচন সম্পৰ্কে খুব সতৰ্ক থকা প্ৰয়োজন। নাট্য পৰিবেশনাৰ এটা বিশেষ উদ্দেশ্য আছে। আৰু সেয়া হ'ল যুগজীৱনৰ ভাব আৰু ভাৱনাৰ লগত নাটক কিমানখিনি ওতঃপ্ৰোতভাৱে জড়িত আৰু তাৰ ফলত জনমানসক কিমানখিনি ভৱিষ্যত পূৰ্ণতাৰ পিনে আগবঢ়াই নিব পাৰিছে, সেই সম্পৰ্কে সচেতন থকা। গতিকে যুগ আৰু জীৱন চিন্তাৰ সৈতে সংযোগ ৰক্ষা কৰি তাকেই নতুন ধ্যান ধাৰণাকে যি নাটকে উদ্বুদ্ধ কৰিব পাৰে সেই নাটকৰ প্ৰতিহে আকৰ্ষণ থাকিব লাগে। আৰু সেই উদ্দেশ্যে নাটক নিৰ্বাচন কৰিবলৈ গ'লে সৰ্বপ্ৰথম বিচাৰৰ এটি মাপকাঠিৰ প্ৰয়োজন। কোৱা বাহুল্য যে জীৱনেই হ'ল সেই মাপকাঠি।

আজিৰ নাট্যগোষ্ঠীয়ে পৰিবেশনৰ বাবে নাটক নিৰ্বাচনৰ সময়ত ভালকৈ ভাবি চাব লাগে যে যুগৰ চাহিদা কি ? আৰু সেই চাহিদা কোনখন নাটকে কিমানখিনি পূৰণ কৰিবলৈ সক্ষম ? কেতিয়াবা এনে হয় যে সমকালীন যুগৰ চাহিদা অনুযায়ী তেনে কোনো নাটক হাতত কাৰো হাতত নাথাকিব পাৰে। তেতিয়া বিদেশী বিখ্যাত নাটকৰ সুন্দৰ সামাজিক অনুবাদ বা ভাবানুবাদ কৰি নাইবা স্বদেশী ৰূপ দি উপস্থাপন কৰাৰ ব্যৱস্থা কৰিব পাৰি। কিন্তু এটা কথা সদায় মনত ৰাখিব লাগিব যে বিশ্বসাহিত্যৰ সুবিখ্যাত নাটকৰ পৰিবেশনা কোনো দোষৰ বিষয় নহয় — কিন্তু লগতে এইটোও ঠিক যে নতুন নাট্যকাৰ সৃষ্টি কৰাও নাট্যগোষ্ঠীবোৰৰ মহৎ দায়িত্বৰ অন্যতম। কেৱল মাত্ৰ সাহিত্য সৃষ্টিৰ তাৰণাতে

নহয় এই নাট্যগোষ্ঠীবোৰৰ পৃষ্ঠপোষকতাতো মহৎ নাট্যকাৰ সৃষ্টি সম্ভৱপৰ হ'ব পাৰে।

প্ৰয়োগ কলাৰ ক্ষেত্ৰত নাট্য প্ৰযোজনাৰ দ্বিতীয় পৰ্য্যায়ৰ আৰম্ভণি হয় — নাট্য বিশ্লেষণৰ মাজেদি। নাটক নিৰ্বাচন কৰাৰ পিচত নিৰ্দেশকে সেই নিৰ্বাচিত নাটকক কিছুমান ভাগত বিভক্ত কৰিব। যেনে চৰিত্ৰ, দৃশ্যপট, আলোক, সঙ্গীত, ৰূপসজ্জা ইত্যাদি। এই পৰ্বটোক আমি পৰিবেশনাৰ প্ৰস্তুতি পৰ্বত অন্তৰ্ভুক্ত কৰিব পাৰো। কোনো Production ৰ আগে আগে Paper work বুলিলে যি বুজায় এয়াও সেয়েই। পৰিচালকে নাটকৰ মাজত যি কেইটা চৰিত্ৰ আছে সেইবোৰৰ অন্তৰসত্বাৰ স্বৰূপ ভালদৰে বিশ্লেষণ কৰি অভিনয় শিল্পীৰ মাজত তাক বিলাই দিব লাগিব। যদি তেওঁ সেই চৰিত্ৰ বিশ্লেষণৰ সময়ত উপলব্ধি কৰে যে কোনোটো চৰিত্ৰ নাট্যকাৰৰ দুৰ্বলতা বশতে হওঁক বা অন্য কাৰণতেই হওঁক পূৰ্ণাঙ্গৰূপ পোৱা নাই বা নাট্য ঘটনা কোনো কোনো ক্ষেত্ৰত ঘনীভূত হৈ উঠা নাই তেতিয়াহলে সম্ভাব্য ক্ষেত্ৰত নাট্যকাৰৰ লগত পৰামৰ্শ কৰি বা নিজেও তাৰ ত্ৰুটিবোৰ সংশোধন কৰি লব পাৰে। চৰিত্ৰ বিশ্লেষণ আৰু বণ্টনৰ পিচত নাট্য শিক্ষাৰ বিষয়টো পৰিচালকে সম্পূৰ্ণভাবে নিজৰ দায়িত্বৰ অন্তৰ্ভুক্ত কৰি লব লাগিব।

Casting বা চৰিত্ৰ বণ্টনৰ পিচতে আহে দৃশ্য সংস্থানৰ কথা। এই পৰ্য্যায়ত পৰিচালকৰ কাম হ'ল নাটকৰ কাহিনী বৰ্ণনাত নাট্যকাৰে যি কেইটা দৃশ্যৰ উল্লেখ কৰিছে তাকে ভালদৰে নিৰ্বাচন কৰি লোৱা। তাৰ পিচত দৃশ্যবোৰ (Sett) ঘটনাৰ Mood অনুযায়ী কেনেদৰে নিৰ্মাণ কৰা হ'ব তাকে নিৰ্ধাৰণ কৰা। তেওঁ মনত ৰাখিব লাগিব যে দৃশ্যবোৰ নাটকীয় ঘটনাৰ বাহিৰত নহয়। মঞ্চাভিনয়ত চৰিত্ৰৰ লগে লগে নাটকৰ দৃশ্যপট, আলোক নিয়ন্ত্ৰণ, আবহ সঙ্গীত ইত্যাদি সকলোবোৰেই মূখৰ হৈ উঠে। এইবোৰৰ প্ৰত্যেকৰে নিজস্ব ভাষা আছে আৰু সেই ভাষাতেই সেইবোৰ অভিব্যক্তিত হয়। সাহায্য কৰে নাটকৰ অন্তৰ্নিহিত ৰস উদ্বোধনৰ।

এই ধৰণে ইটোৰ পিচত সিটোকৈ আলোক সম্পাত, আবহ সঙ্গীত ইত্যাদিৰ প্ৰকৃতি, প্ৰযোজ্য নাটকখন ৰসবস্তু প্ৰকাশৰ পৰিপ্ৰেক্ষিতত কোন ৰীতিৰ হ'ব সেয়া সুস্পষ্টভাৱে বিশ্লেষণ কৰি তাৰ পিচত নাট্য পৰিবেশনাত উদ্যোগী হয় নাট্য পৰিচালক।

এক কথাত পৰিচালকৰ দৃষ্টি থাকে নাট্য প্ৰযোজনাৰ ক্ষেত্ৰত অঙ্গ আৰু

আঙ্গিকৰ সমন্বয় সাধন কৰা, যাৰ ছন্দময় ৰসব্যঞ্জনাত দৰ্শক সাধাৰণ বিমোহিত হয়। পৰিচালক হ'ল শিল্পৰ জগতত মালাকাৰ বা মালীৰ দৰে। নাটকৰ অঙ্গ আৰু আঙ্গিকৰ সুসাম্যৰ কথাষাৰ মনত ৰাখি দৰ্শক সাধাৰণৰ বাবে তেওঁ নাট্য পৰিবেশনাৰ উপকৰণ ৰূপী বহুৰঙী ফুলবোৰ বুটলি এধাৰি ছন্দোবদ্ধ অখণ্ড মালা গাঠিব লাগিব।

কিন্তু মালী বুলিলেই পৰিচালক সম্পৰ্কে সকলো কথা কোৱা হৈ নুঠে। কিয়নো দেশৰ কৃষ্টি-সংস্কৃতিৰ সৈতে নাটমঞ্চৰ যোগাযোগৰ কথা যদি মানি লোৱা হয় আৰু যদি আমি স্বীকাৰ কৰো ৰাজনৈতিক, সামাজিক আৰু অৰ্থনৈতিক সমস্যা আৰু তাৰ উত্থান-পতনৰ ৰেখায়িত লেখচিত্ৰই (Graph) সমাজ মানসক নিয়ন্ত্ৰণ কৰে, তেতিয়াহলে নাট্য মঞ্চৰ মাধ্যমেই সমাজ মানসক সমস্যা সচেতন কৰি তুলি সুস্থ, সুন্দৰ, বলিষ্ঠ জীৱনবোধৰ সন্ধান নাট্য পৰিচালকেই দিব পাৰে। আৰু সেইবাবেই দৰ্শক আৰু পৰিচালকৰ সম্পৰ্কটোৰ বিষয়ে আমি আৰু অধিক সচেতন হোৱা প্ৰয়োজন।

আঙ্গিক নিৰ্ধাৰণ (Realism আৰু Symbolism)

নাটকৰ অভিনয়, দৃশ্যসজ্জা, আলোকনিয়ন্ত্ৰণ ইত্যাদি নাট পৰিবেশনাৰ বিভিন্ন শাখাত আজিকালি বিভিন্ন ধৰণৰ পৰীক্ষা-নিৰীক্ষা চলি আছে। পাশ্চাত্য দেশতো Peoples Theatre ৰ জন্ম লাভৰ লগে লগে এই ধৰণৰ নানান ৰীতি-নীতিৰ আবিষ্কাৰ হৈছে আৰু সেইবোৰকে উপলক্ষ্য কৰি নানান মতবাদৰ জন্ম হোৱাও দেখিবলৈ পাওঁ।

নাট্যবস্তুৰ ভাব প্ৰকাশত তেতিয়াৰ দিনৰ প্ৰয়োগাচাৰ্য্যসকলে প্ৰয়োগ ৰীতিৰ ভিন ভিন পৰীক্ষাৰ প্ৰতি আস্থাশীল আছিল। এটি দৃশ্যক যথাযথ কৰাৰ বাবে তেওঁলোকে যিদৰে Realism ৰ দৃষ্টান্ত ব্যৱহাৰ কৰাত প্ৰবৃত্ত হৈছিল ঠিক তেনেকৈ আকৌ প্ৰতীকৰ ব্যৱহাৰো কৰা দেখা যায়। মস্কো আৰ্ট থিয়েটাৰত কোনো এখন নাটকত সাগৰৰ দৃশ্য এনেদৰে উপস্থাপিত কৰা হৈছিল যে বাস্তৱ সমুদ্ৰৰ সৈতে ইয়াৰ প্ৰভেদ বুজা সম্ভৱ নহয়। পঞ্চাচৰ দশকত বৰপেটাৰপৰা প্ৰযোজিত 'বেউলা' নাটকত নদীৰ দৃশ্যত ব্যৱহৃত পানী মঞ্চৰ পৰা আহি দৰ্শকৰ মাজত চিটিকি বিভ্ৰান্তিৰ সৃষ্টি কৰিছিল। আনহাতে আকৌ আৰ্টৰ ক্ষেত্ৰত প্ৰতীক

ব্যৱহাৰৰ গৱেষণাও দেখিবলৈ পাওঁ। যেনে ধৰা যাওঁক কোনো এক কাৰণত এজন মানুহৰ অত্যন্ত আনন্দ হৈছে। অভিনয়ত সেই আনন্দ প্ৰকাশ কৰাৰ বাবে পৰিচালকে Ladder বা Trapeze ব্যৱহাৰ কৰিছে। আনন্দৰ মুহূৰ্তত মানুহটোৱে হঠাৎ এবাৰ ট্ৰেপিজত বগাই অলপ ওপৰ উঠে আকৌ নামি পৰে, নাইবা প্ৰণয়ৰ ক্ষেত্ৰত আবেগময়তা প্ৰকাশ কৰিবলৈ যাওঁতে দেখা গ'ল অভিনেতা-অভিনেত্ৰী দুয়োজনে দোলনাত উঠি দুলি দুলি কথা কৈছে — হাঁহিছে ইত্যাদি। ইয়াৰ বাহিৰেও কাগজ কাটি, সাজ-পোচাক, দৃশ্যপট ইত্যাদি ৰচনা কৰাৰ উদাহৰণতো আছেই।

বিশেষ কোনো Ism বা মতবাদৰ কথা বাদ দিয়ো সাধাৰণভাৱে ক'ব পৰা যায় যে জীৱনৰ উপলব্ধ সত্যক মানুহে প্ৰতিনিয়ত নানাভাৱে প্ৰকাশ কৰিবলৈ ব্যাকুল আৰু সেই ব্যাকুলতাই তেওঁক নানা ভাব প্ৰকাশৰ নানান ৰীতি-নীতিৰ প্ৰয়োগত উৎসাহী কৰি তুলিছে। এই বিভিন্ন আঙ্গিকৰ কোনটো সঠিক তাকে লৈ তৰ্ক কৰিবলৈ যোৱা বৃথা। কিয়নো জীৱন এক অখণ্ড ধাৰা স্ৰোতৰ অন্তৰ্ভুক্ত হ'লেও ব্যক্তি বিশেষে মানুহৰ বোধ আৰু মননৰ প্ৰকাৰ ভেদ আছে। সেইবাবে এজনৰ ওচৰত যি সত্য অন্য এজনৰ কাষত সেয়া মিছা নাইবা অলীক বুলি ধাৰণা হ'বলৈ বেছি সময় নালাগে। গতিকে মঞ্চসজ্জাত realism, impressionism নাইবা Suro realism ইত্যাদিৰ কোনটো ভাল কোনটো বেয়া সেই তৰ্কত আমি প্ৰবৃত্ত নহওঁ। আমি ক'ব বিচাৰো নাটকৰ মুখ্য উদ্দেশ্যক পৰিস্ফুট কৰি তুলিবলৈ এককভাৱে বা বিমিশ্ৰভাৱে যি আঙ্গিক ৰীতিৰ ব্যৱহাৰ পৰিচালকে উপযুক্ত বুলি ভাবে সেই ৰীতিকেই তেওঁ গ্ৰহণ কৰা উচিত। সেইটো কৰিলে Suro realism আৰু Realism মিলি এক হৈ যায় — তাত কোনো আপত্তি থকা উচিত নহয়। কিয়নো ভাব প্ৰকাশৰ ক্ষেত্ৰত 'Ism' টো ডাঙৰ কথা নহয়, প্ৰধান কথাটো হ'ল সৰ্বসাধাৰণৰ মাজত সহজবোধ্য কৰি নাট্যবস্তুক উপস্থাপন কৰা।

অৱশ্যে এটা কথা সকলো সময়তে মনত ৰাখিব লাগিব যে প্ৰয়োগ ৰীতিত পৰিচালকে যি আঙ্গিকেই ব্যৱহাৰ নকৰক কিয় সেয়া যেন দেশীয় ঐতিহ্য বিমুখী নহয়। ভাৰতীয় জন-সংস্কৃতিৰ পৰম্পৰাক ধৰি ৰাখি তাৰ আত্মাৰ সন্ধানটি যদি নাট্য পৰিবেশনাৰ ক্ষেত্ৰত আমাক পৰিচালকে দিব নোৱাৰে তেনেহ'লে তেওঁৰ সমগ্ৰ কলাকৌশলেই ব্যৰ্থ হৈ যাব। অন্ধ অনুকৰণ নহয়, বিজ্ঞ স্বীকৰণেই হ'ল মূল কথা।

কোনোবা বিদেশী পৰিচালকে প্ৰেমৰ অভিব্যক্তিত 'ট্ৰিপিজ' নাইবা আনন্দৰ অভিব্যক্তিত Ladder ৰ প্ৰতীক ব্যৱহাৰ কৰিছে বুলিয়েই আমিও তাকেই কৰিব লাগিব এই চিন্তা অৰ্থহীন।

চল্লিছৰ দশকত কলিকতাত এখন নাটক চাইছিলো (নামটো পাহৰি গৈছো) সেই নাটকখনত এজন ভেটি উচ্ছন্ন হোৱা খেতিয়ক এজনৰ চৰিত্ৰ এটি আছে। এই কৃষকজনে যেতিয়া কলিকতা চহৰৰ ফুটপাথত মৰে তেতিয়া অকস্মাৎ এন্ধাৰৰ মাজৰ পৰা এক চৰাইৰ পাখীৰ ধৰফৰণি আৰু চিঞৰৰ শুনা গ'ল। 'ৰিয়েলিষ্ট' বা বাস্তববাদী সকলৰ চকুত এইটো এটা অবাস্তব কথা। কিন্তু এই প্ৰতীকটোৰ বাহিৰে সেই ভেটি উচ্ছন্ন হোৱা খেতিয়কৰ কৰুণ মৃত্যু কেতিয়াও ইমান মৰ্মস্পৰ্শী ফুটাই তুলিব পৰা নগ'লহেঁতেন। সেই খেতিয়কজনে যিমান আবেগেৰেই অভিনয় নকৰক লাগিলে, আলোচ্য দৃশ্যত সেইবাবে খেতিয়কজনৰ মৃত্যুৰ সময়ত তেওঁক দেখুৱা নহয়। তেওঁৰ কাতৰ কেকনি বন্ধ হ'ল কেৱল সেই চৰাইৰ অব্যক্ত চিঞৰৰ সৈতে।

এতিয়া কথা হ'ল খেতিয়কৰ মৃত্যুত এই প্ৰতীক ব্যৱহাৰ কৰা হ'ল কিয়? গাঁৱলীয়া জীৱনৰ লগত যাৰ পৰিচয় আছে তেওঁলোকে জানে যে চৰাইয়ে খেতিৰ শস্য নষ্ট কৰে বুলি খেতিয়কে মাটিৰ মলাৰে এঙ্গাৰ বা ছাইৰ দ্বাৰা এক কিম্ভুত কিমাকাৰ মুখ তৈয়াৰ কৰি তাৰ পিচত সেইটো cross ৰ দৰে লাঠিৰ মূৰত ওলোমাই দিয়ে। এটা ফটা চোলা নাইবা তেনেধৰণৰ কিবা এটা পিন্ধাই দিয়া হয়। খেতিয়কে সেই মূৰ্ত্তিটো খেতিৰ পহৰাৰ দৰে খেতিৰ কাষত পুতি থয়। যাতে পশু-পক্ষীয়ে সেইটো দেখি ভয় খায়। এই মূৰ্ত্তিটোৰ লগত খেতিয়কৰ অব্যক্ত যোগাযোগ - গতিকে যেতিয়াই খেতিয়কৰ ভূমিহীন অৱস্থাত মৃত্যু হয় তেতিয়াই তেওঁৰ দুখৰ seare crow টোৱেও যেনিবা পাখি জোকাৰি কান্দি উঠে। চহৰবাসীৰ অনভ্যস্ত দৃষ্টিয়ে হয়তো এই প্ৰতীকটো সহজে গ্ৰহণ কৰিব সক্ষম নহ'ব — কিন্তু গাঁৱৰ মানুহে এইseare crow ৰ কান্দোনক কেতিয়াও পাহৰিব নোৱাৰে। ঠিক তেনেধৰণে প্ৰেমৰ উচ্ছলতাৰ প্ৰকাশত কোনো নতুন পৰিচালকে শ্ৰীকৃষ্ণৰ ঝুলনক আঙ্গিকৰ ৰূপত ব্যৱহাৰ কৰিব পাৰে। কিন্তু বিদেশী 'ট্ৰিপিজ'ৰ কথা ভবাটো বোধহয় ঠিক নহ'ব। দৰাচলতে প্ৰকাশৰীতি ওলাব চলমান জীৱনছন্দৰ বৰ্ণবিচ্ছুৰণৰ মাজেদিয়ে — কোনো 'ইজম'ক অনুসৰণ কৰি নহয়। দৈনন্দিন জীৱনত মানুহ তথা জীৱ আৰু উদ্ভিদজগত নানানভাবে নিজৰ

অন্তৰপ্ৰৱণতাবোধক অভিব্যক্ত কৰি চলিছে, বিচিত্ৰ এই প্ৰকাশৰীতি লক্ষ্য কৰা একমাত্ৰ দ্ৰষ্টা শিল্পীৰ পক্ষেই সম্ভৱ। সজাগ প্ৰহৰীৰ দৰে এই অভিব্যক্ত ৰূপটোক যিজন পৰিচালকে লক্ষ্য কৰে আৰু ধৰি ৰাখিবলৈ সক্ষম হয় - আপোন শিল্প মাধ্যমৰ জৰিয়তে - তেৱেঁই সাৰ্থক। ঠিক যেনেদৰে দেখিলো তেনেদৰেই অঙ্কিত কৰিলো তাকেই Real বুলি ভাবিলেও শিল্পৰ ক্ষেত্ৰত সেয়া সত্য নহয়। সত্য হ'ল সেই বিশেষ বস্তু বা ঘটনা বা দৃশ্যক এজন শিল্পীয়ে কিভাবে দেখিছে আৰু সেই দেখাটোৰে জনসংস্কৃতিৰ সৈতে মিলাই এটা মহৎ কোনো আদৰ্শ বা লক্ষ্যৰ সন্ধান দিছেনে নাই। সেইটো যদি দিয়া নাই তেনেহ'লে দৃশ্যপট নাইবা ৰূপসজ্জা নাইবা অভিনয় ৰীতি যিমানেই হুবহু নহওক কিয় তাৰ কোনো মূল্যই নাথাকে। ফটো তোলা আৰু ছবি অঁকাৰ মাজত এটা পাৰ্থক্য আছে ; আৰ্টৰ ক্ষেত্ৰত Real আৰু Realism ৰ পাৰ্থক্য হ'ল সেইখিনিতেই।

কোনো 'Ism' বা মতবাদ ধৰাবন্ধা পথ নহয়। মানুহৰ জীৱন তেওঁলোকৰ ধৰ্মবিশ্বাস, সংস্কাৰ, আচাৰ আচৰণ আৰু তাৰ প্ৰকাশ ৰীতিৰ খুটিনাটি অনুসন্ধানৰ মাজেদিয়ে পাব পাৰি আঙ্গিকৰ পন্থা। আৰু ভাৰতীয় জীৱন আৰু সংস্কৃতিৰ ঐতিহ্য ধৰি অহা সেই আঙ্গিক প্ৰকৰণ কোনো বিশেষ 'Ism' তকৈ নিঃসন্দেহে অনেক বলিষ্ঠ, অনেক সৌন্দৰ্য্য মণ্ডিত আৰু প্ৰাণবন্ত হ'ব।

সেয়ে বিদেশৰ অনুকৰণ নহয় জাতীয় কৃষ্টি-সংস্কৃতিৰ লগত ঘনিষ্ঠভাবে পৰিচিত হৈ জাতীয় জীৱনত সৰ্বাত্মক উন্নতিৰ কামনাত আজিৰ দৰ্শকৰ সন্মুখত নাট্যবস্তুক বিকশিত কৰি তুলিব লাগিব। অন্ধ অনুকৰণেৰে কোনো সাৰ্থক শিল্পসৃষ্টি সম্ভৱ নহয়। যি নতুন সেয়েই সত্য নহয়। জাতীয় শিক্ষা-সংস্কৃতিৰ কষটি পাথৰত যাচাই কৰি অনা নতুনত্বইহে জনগণৰ মানস লোকত নৱতৰ ভাব-চেতনাৰ দ্বন্দ, সংঘাত ফুটাই তুলিব পাৰে। নিৰ্দেশ দিব পাৰে কল্যাণময় ভৱিষ্যতৰ। তাকেই নতুন বা নব্যধাৰা বুলি মানি লব পাৰি। আজিৰ পৰিচালকে সৰ্বপ্ৰথম এই কথাকেই স্মৰণ কৰা উচিত।

আখৰা বা ৰিহাৰ্চেল

প্ৰচলিত অৰ্থত সমস্ত নাট্যক্ৰিয়া, অৰ্থাৎ অভিনয় শিক্ষা, দৃশ্য পৰিকল্পনা, আলোক নিয়ন্ত্ৰণ, ৰূপসজ্জা ইত্যাদি বিভিন্ন অঙ্গ ৰচনাত অংশ গ্ৰহণ কৰি যিজনে

এখন নাটকক পৰিবেশন কৰাৰ উপযুক্ত কৰি তোলে তেওঁকেই আমি নাটকৰ পৰিচালক বুলি গণ্য কৰো। অৰ্থাৎ তেঁৱেই নাটকৰ বিষয়বস্তুৰ মূল হোতা। প্ৰয়োগ কৌশলৰ বিভিন্নতা আৰু বিচিত্ৰ আঙ্গিকৰ মাধ্যমত পৰিস্ফুট কৰে। নাট্য পৰিবেশনাৰ ক্ষেত্ৰত Paper work ৰ কথা ইতিপূৰ্বে কোৱা হৈছে। অৰ্থাৎ চৰিত্ৰ বিশ্লেষণ, অভিনয় পদ্ধতি Composition বা Team work, দৃশ্যসজ্জাৰ ৰীতি, আলোক নিয়ন্ত্ৰণৰ প্ৰণালী, ৰূপসজ্জা আৰু আবহসঙ্গীতৰ প্ৰকৃতি - এইবোৰৰ ৰূপ ৰীতি নিৰ্ধাৰণৰ প্ৰক্ৰিয়াটো সমাপ্ত হ'লে পৰিচালকে নাটকখনক আখৰালৈ লৈ আনিব। নাটকখনে আখৰাৰ অধ্যায় পোৱাৰ লগে লগে Paper work বা Theory ৰ পৰ্য্যায় অতিক্ৰম কৰি ই Practical বা বাস্তব ভিত্তিক হৈ উঠে। নিজৰ মনতে পৰিচালকে ইমান দিনে যি চিন্তা কৰিছে বা পৰিকল্পনা কৰিছে তাকেই বাস্তৱ কৰি তুলিবলৈ উদ্যোগী হোৱাটো এই পৰ্য্যায়ভুক্ত।

আখৰাৰ পূৰ্বতে নাট্য পৰিবেশনাৰ প্ৰস্তুতিত Paper work ৰ পৰ্য্যায়ত পৰিচালকৰ কৰ্মপদ্ধতি সাধাৰণ আৰু দুটি বিভিন্ন ধাৰাত প্ৰবাহিত হয়। বহু সময়ত পৰিচালকে কি কৰিব বিচাৰে অৰ্থাৎ প্ৰয়োগ কৌশলত কোন ৰীতি অৱলম্বন কৰিব তাক বাৰে বাৰে পৰ্য্যালোচনা কৰি মনতেই ভাবি থয়। আকৌ কোনো সময়ত সেইবোৰ কাগজে-কলমে লিখিও ৰাখে। চিনেমাৰ ক্ষেত্ৰত গল্পটোৰ ব্যৱহাৰিক প্ৰয়োগ ৰীতিৰ দৃষ্টিবোৰ বিখ্যাত চিত্ৰ পৰিচালক সত্যজিৎ ৰায়ে আগে ভাগে আঁকি ৰাখিছিল সেইটো আমি জানো। মঞ্চৰ ক্ষেত্ৰত আমাৰ দেশৰ কোনোবা পৰিচালকে সেইটো কৰেনে নকৰে আমি নাজানো। অৱশ্যে দৃশ্যপট, ৰূপসজ্জা ইত্যাদিৰ নমুনা ৰখা আমি দেখিবলৈ পাওঁ।

বিখ্যাত প্ৰযোজক 'স্তানিশ্লাভস্কি'য়ে তেওঁৰ নাট্য প্ৰযোজনা অৰ্থাৎ দৃশ্যপটৰ মাজত অভিনেতাৰ অৱস্থিতি তেওঁলোকৰ সাজ-পোচাক, ৰূপসজ্জা এইবোৰ নিয়মিত লিখি ৰাখিছিল।

আমাৰ দেশৰ অব্যৱসায়িক নাট্যসংস্থাবোৰৰ যিসকলে নাট্যৰ ক্ষেত্ৰত সাহিত্যগত তথা প্ৰযোজনাগত সকলো বিষয়েই পৰীক্ষা-নিৰীক্ষাত অগ্ৰণী তেওঁলোকে এই সুসংবদ্ধ ৰীতি মানি চলা ভাল। তেতিয়া হ'লে নাট্য প্ৰয়োগ আৰু সুনিৰ্দিষ্ট হৈ উঠিব পাৰে।

দৈনিক হোৱা আখৰাৰ দোষ-ক্ৰটিবোৰো পৰিচালকে লিখি ৰাখি পিচত সেইবোৰ সংশোধন কৰাৰ ক্ৰমাগত ব্যৱস্থা কৰি যাব পাৰে।

একাদশ অধ্যায়
(পৰিচালনা)

পৰিচালকৰ ভূমিকা

পৰিচালকে যেতিয়া কোনো নাটক মঞ্চস্থ কৰাৰ পৰিকল্পনা হাতত লয় তেতিয়া অভিনয়শিল্পী আৰু অন্যান্য বিশেষ শিল্পীৰ সৈতে সমবেত হয় - তেতিয়া তেওঁ কৰ্মপদ্ধতিৰ ব্যাখ্যা আৰম্ভ কৰে আৰু যেতিয়ালৈকে সমবেত আলোচনাৰ মাজেদি এক সুনিৰ্দিষ্ট লক্ষ্যৰ সন্ধান পোৱা নেযাব তেতিয়ালৈকে এই সন্মিলিত বৈঠকৰ সমাপ্তি হ'ব নালাগে। এই আলোচনাৰ ফলত অনেক পন্থা বৰ্জিত হ'ব পাৰে। আকৌ নতুন পন্থাও সংযোজিত হ'ব পাৰে। তাৰ পিচত সকলোৰে সমবেত সাহায্যত যেতিয়া সেই পদ্ধতিয়ে এক সুনিৰ্দিষ্ট ৰূপ লাভ কৰে তেতিয়াই পৰিচালকে সেই নাটকখনি মঞ্চস্থ কৰাৰ সংকল্প গ্ৰহণ কৰা উচিত। এনে ধৰণৰ সমবেত আলোচনাৰ ফলত সকলো শিল্পীয়েই নিজ নিজ মতামত ব্যক্ত কৰাৰ অবকাশ পায়। নাটকৰ যৌথশিল্পত্ব সম্পৰ্কে বিশ্বাসী হ'লে পৰিবেশনা সম্পৰ্কীয় বিষয়ত অন্যান্য শিল্পীসকলৰ মতামতৰ প্ৰতিও পৰিচালক মনোযোগী হৈ উঠা উচিত। সংশ্লিষ্ট শিল্পীসকল নাটক প্ৰযোজনাৰ উপাদান হ'লেও জড়বুদ্ধি সম্পন্ন অচেতন পদাৰ্থ নহয়। তেওঁলোকক বিচাৰ বুদ্ধি সম্পন্ন একো একোটা শৈল্পিক সত্বা বুলিও পৰিচালকে গণ্য কৰিব লাগিব।

পৰিচালক আৰু অভিনয় শিল্পী পৰস্পৰ গথা। পৰিচালকৰ ওচৰত অভিনয়ৰ পাঠ গ্ৰহণ গুৰুগৃহত বিদ্যালাভ কৰাৰেই লেখীয়া। সেইবাবে পৰিচালকৰ পৰা অভিনেতাই পাব লাগিব স্নেহ আৰু সৌহাৰ্দ্য। পৰস্পৰৰ এই সহযোগিতা নাথাকিলে কোনো পাঠ সম্পূৰ্ণ হ'ব নোৱাৰে। শিল্প শিক্ষাতো নহয়েই। বন্ধুৰ দৰে ছাত্ৰৰ সৈতে মিলিব নোৱাৰিলে কেৱলমাত্ৰ ভীতিৰ প্ৰদৰ্শন কৰি শ্ৰদ্ধা আদায় কৰিব নোৱাৰি।

পৰিচালকৰ প্ৰাথমিক কৰ্ত্তব্য হ'ব শিল্পীক লালন কৰিবলৈ শিকা। এইতো সত্য যে সাধাৰণ যি কোনো মানুহতকৈ শিল্পী মানস অলপ বেছি স্পৰ্শকাতৰ। যিজনে এই স্পৰ্শকাতৰ শিল্পী মানসটিক যথোচিত শ্ৰদ্ধা, স্নেহ, বাৎসল্য ইত্যাদিৰ দ্বাৰা লালন কৰি ইয়াক বিকশিত কৰিব পাৰে তেঁৱেই সাৰ্থক পৰিচালক।

দ্বিতীয়তে পৰিচালক হ'ব লাগিব অসীম ধৈৰ্য্যশীল আৰু আশাবাদী। ছাত্ৰই ভুল কৰে - কৰাটোৱেই স্বাভাৱিক, সেইবুলি ভুল ভ্ৰান্তিৰ বাবে শিল্পীক অৱজ্ঞা কৰিলে নচলিব। বৰং অসীম ধৈৰ্য্যৰে বাৰে বাৰে সঠিক পদ্ধতিৰে শিক্ষা দি ভুল-ভ্ৰান্তিৰ পৰা শিল্পীজনক উদ্ধাৰ কৰিব লাগিব।

প্ৰথম অভিনয় শিক্ষাৰ উৎসাহত যিদৰে ভুল-ভ্ৰান্তি ঘটিব পাৰে ঠিক তেনেকৈ ছাত্ৰৰ পৰা স্পৰ্ধাৰ আচৰণৰো সন্মুখীন হ'ব পাৰে পৰিচালকে। পৰিচালকে বাৰম্বাৰ দেখুৱাই দিয়া স্বত্বেও সেইটো হোৱা নাই বুলি প্ৰতিবাদ কৰিলেও পৰিচালকে তেওঁক দমাই ৰাখিব নালাগে। কাৰণ কেতিয়াবা কেতিয়াবা এনেকৈয়ে শিল্পীৰ স্বাধীন চিন্তাৰ স্ফুৰণ ঘটিব পাৰে — সেইটো অৱলুপ্ত হ'ব দিব নালাগে। সেইবাবে আদৰ্শৰ প্ৰতি একনিষ্ঠ হৈ অসীম ধৈৰ্য্য আৰু তিতিক্ষা সহকাৰে পৰিচালকে অভিনয় শিল্পীসকলক Handle কৰিব লাগিব। আৰু এটা কথা — নিজৰ শিক্ষক হোৱাৰ যোগ্যতা আছেনে নাই সেই কথা ভালদৰে বিচাৰ কৰি নোচোৱাৰ ফলত যতমানে বিপত্তি। যিকোনো কামত নমাৰ ক্ষেত্ৰতেই সেইবাবে নিৰপেক্ষ আত্মসমীক্ষাৰ প্ৰয়োজনীয়তা সৰ্বাধিক।

মস্কো থিয়েটাৰৰ পৰিচালক নিকোলাই মিখাইলোভিচ গোৰচাকভে (১৮৯৯-১৯৫৮) নাট পৰিচালকৰ দায়বদ্ধতা সম্পৰ্কে মন্তব্য কৰিবলৈ গৈ কেইটামান গুৰুত্বপূৰ্ণ নিৰ্দেশনা দি গৈছে। তেওঁৰ মতে ঃ

(১) পৰিচালকে নিজ আচাৰ-আচৰণৰ মাজেদি নম্ৰতা আৰু বিনয়ৰ চানেকী দেখুৱাব লাগিব।

(২) দ্বিতীয়তে পৰিচালকে সদাই নিজৰ লগত এখন বহী বা ডায়েৰী ৰাখিব লাগে যাতে সহশিল্পীসকলৰ ক্ৰিয়াকলাপ, অগ্ৰগতি, ব্যৰ্থতা আদি লিখি ৰাখিব পাৰে।

(৩) উত্তম পৰিচালক গৰাকী উত্তম অভিনেতা হ'ব লাগে। অভিনয়ৰ ভুল-ভ্ৰান্তিবোৰ বক্তৃতাৰে নহয় নিজে কৰি দেখুৱাই শুধৰাই দিব লাগে।

(৪) পৰিচালকৰ সাধাৰণ জ্ঞান উত্তম হোৱা বাঞ্চনীয়।

(৫) মঞ্চৰ প্ৰতি আগ্ৰহ আৰু শ্ৰদ্ধাশীলতা এজন পৰিচালকৰ পক্ষে অত্যন্ত প্ৰয়োজনীয়।

এই প্ৰসঙ্গত নিজৰ গুৰু ইউজিন ভি ভাষ্টতানগভৰ (১৮৮৩-১৯২২) উদ্ধৃতি দি নিকোলাই মিখাইলোভিচ গোৰচাখভে কৈছে — "পৰিচালকৰ বাবে দৰ্শক প্ৰেক্ষাগৃহলৈ নাহে তেওঁহে দৰ্শকৰ বাবে নাট মেলে। দৰ্শকৰ ইচ্ছা-

অনিচ্ছাক অৱমাননা কৰি নিজ ক্ষমতা সম্পৰ্কে গৰ্বিত পৰিচালক সহৃদয় দৰ্শকৰ ওচৰত কেতিয়াও সফল হ'ব নোৱাৰে।"

তেওঁৰ আৰু পৰামৰ্শ হ'ল, 'নাট অভিনীত হোৱা অৱস্থাত উইংচৰ আঁৰত থাকি 'জোৰে কোৱা' 'আগুৱাই যোৱা' আদি নিৰ্দেশ দিয়াতো গৰ্হিত কাম। সেইবাবে অভিনয় আৰম্ভ হোৱাৰ আগত শিল্পীক শেষ নিৰ্দেশ দি তেওঁ দৰ্শকৰ লগত প্ৰেক্ষাগৃহত আসন লব লাগে। নাট আৰম্ভ হোৱাৰ লগে লগে পৰিচালকো এজন দৰ্শক মাথোন। এজন সাধাৰণ দৰ্শক হিচাপে তেওঁ নাটখনি চাব লাগে আৰু দৰ্শকৰ প্ৰতিক্ৰিয়া লক্ষ্য কৰিব লাগে। এই অভিজ্ঞতা তেওঁ পৰবৰ্ত্তী অভিনয় নিশাত প্ৰয়োগ কৰিব পাৰে।'

পৰিচালকৰ শ্ৰেণীবিভাগ

পৰিচালকৰ মূল কাম হ'ল অভিনয় শিল্পীক লৈ। এই কথা সৰ্ববাদী সম্মত । নাট্য পৰিচালকে নাটকৰ চৰিত্ৰবোৰ যথাযথ আয়ত্ত কৰিবলৈ সাহায্য কৰে। এই কামত সকলোৰে শিক্ষাপ্ৰণালী স্বাভাৱিকভাবেই একে ধৰণৰ নহয়। বিভিন্ন পৰিচালকে বিশেষ গৱেষণা আৰু চিন্তাৰ ফলত নিজস্ব শিক্ষাদান পদ্ধতিৰ যি নিৰিখ আবিষ্কাৰ কৰে, কোৱা বাহুল্য যে অভিনয় শিক্ষা দান কাৰ্যত তেওঁলোকে তাকেই প্ৰয়োগ কৰে। এই পন্থাবোৰৰ কোনটো ভাল বা কোনটো বেয়া কোৱাটো সহজ নহয় । নাট পৰিবেশনাৰ পিচত যেতিয়া সমবেত দৰ্শকমণ্ডলীয়ে অভিনয় কলা দৰ্শন কৰিব তেতিয়াহে ইয়াৰ বিচাৰ হয়। চোভিয়েত শিল্পী চেৰকাচভে অভিনয় শিল্পীৰ লগত পৰিচালকৰ সম্পৰ্ক সূত্ৰটোৰ স্বৰূপ বিশ্লেষণ প্ৰসঙ্গত শিক্ষা দানৰ পদ্ধতি অনুযায়ী পৰিচালকক সাধাৰণভাবে তিনিটা শ্ৰেণীত ভাগ কৰিছে।

পৰিচালক

বাকসৰ্বস্ব	স্বৈৰাচাৰী	উদাসীন
(Gas bag Director)	(Dictatorial Director)	(Passive Director)

(১) বাক্ সৰ্বস্ব : সাধাৰণত থিয়েটাৰৰ আখৰাৰ সময়ত দেখা যায় যে অভিনয় শিল্পীক নাটকৰ চৰিত্ৰ বিশ্লেষণত সাহায্য নকৰি কোনো কোনো

উৎস : ৰবাৰ্ট এডমণ্ড জোন্স (১৮৮৭-১৯৫৪) প্ৰখ্যাত আমেৰিকান মঞ্চসজ্জাকাৰৰ ৰচিত গ্ৰন্থ"Continental stage craft (Fashion in the theatre)

পৰিচালকে ৰাজনৈতিক, সামাজিক, সাংস্কৃতিক ইত্যাদি নানা বিষয়ত সুদীৰ্ঘ বক্তৃতা দি থাকে। অভিনয় শিল্পীক চৰিত্ৰ আৰু ইয়াৰ পৰিবেশ বুজাবৰ বাবে যে বক্তব্যৰ প্ৰয়োজন নহয় — এনে নহয়। কিন্তু সেই বক্তৃতা চৰিত্ৰক চেৰাই গৈ যেতিয়া কেৱলমাত্ৰ ভাষণত পৰিণত হ'ব তেতিয়া নিশ্চয় ই মূল্যহীন। অভিনয় শিল্পীৰ দ্বাৰা অভিনয় কৰোৱাটোৱেই পৰিচালকৰ আচল কৰ্ত্তব্য। গতিকে কেনেকৈ তেওঁক উৎসাহিত কৰি তেওঁৰ মনৰ সুপ্ত বৃত্তিবোৰক জগাই তুলি অভিব্যক্তি প্ৰকাশত সাহায্য কৰা যায় তাৰ প্ৰতি এজন পৰিচালকৰ সতৰ্ক দৃষ্টি থকা উচিত। তাকে নকৰি কোনো কোনো পৰিচালকে কেৱলমাত্ৰ কিছুমান কলা-সংস্কৃতিৰ বক্তৃতা দি অভিনয় শিল্পীক ক্লান্ত কৰি দিয়ে। তেনেক্ষেত্ৰত দেশৰ সংস্কৃতি সম্পৰ্কে অভিনেতাৰ কিছু জ্ঞানাৰ্জন হ'লেও চৰিত্ৰায়ণ সম্ভব নহয়। এই ধৰণৰ বক্তৃতাত যিবোৰ পৰিচালক বিশ্বাসী, চেৰকাচভে তেওঁলোকক বাক্‌সৰ্বস্ব অৰ্থাৎ Gas bag director বুলি পৰিচিত কৰাব বিচাৰিছে। এনেধৰণৰ পৰিচালক সম্পৰ্কে তেওঁৰ মতামত হ'ল ঃ "Long talks on historical, philological and philosophical themes, thickly interspersed with quotations from literary works, only tend to tire the actor when he rehearses. They only hamper him in his search for characterization.

(২) স্বৈৰাচাৰী ঃ আন এদল পৰিচালক আছে তেওঁলোকে বিশুদ্ধ বক্তৃতাত বিশ্বাসী নহ'লেও অভিনেতাৰ স্বাধীন কল্পনাৰ শক্তিতো পুৰাপুৰি আস্থা ৰাখিব নোৱাৰে। তেওঁলোকে নিজৰ ভাব-ভঙ্গীকেই অভিনেতাৰ দ্বাৰা যথাযথ অনুকৰণ কৰাই নিয়াৰ প্ৰয়াসী। চেৰকাভৰ মতে স্বৈৰাচাৰী বা Dictatorial Directors সকলেই এই পন্থাত বিশ্বাসী। এনে কৰিলে অভিনয় কিছু পৰিমাণে ভাল হ'লেও সেয়া সৰ্বতোভাবে সাৰ্থক হ'ব নোৱাৰে। কিয়নো অভিনেতা যন্ত্ৰ নহয়। তেওঁ তেজ মঙহৰ মানুহ। তেওঁৰো প্ৰাণ আছে, মন আছে। সেই প্ৰাণে অনুভৱ কৰে, সেই মন আৱেগ অনুৰাগত উদ্বেলিত হয়। হুবহু অনুকৰণ কৰিবলৈ কেৱল মাত্ৰ ৰবটৰ দৰে যন্ত্ৰকহে ক'ব পাৰি, তেজ-মঙহৰ সজীৱ সতেজ মানুহৰ প্ৰতি যদি এই যন্ত্ৰসুলভ আচৰণ জাপি দিয়া যায় তেতিয়া হ'লে সেই অভিনয় যান্ত্ৰিকতাৰ পৰ্য্যাবসিত হ'ব পৰাৰ আশঙ্কা থাকি যায়। অথচ অভিনয় যান্ত্ৰিক নহয়। প্ৰাণৰ সহজ-সাৱলীল লীলা বিলাককেই আমি মঞ্চৰ ওপৰত প্ৰত্যক্ষ কৰো।

৩) উদাসীন : উদাসীন অর্থাৎ Passive Directors সম্পর্কে চেৰকাচভৰ মন্তব্য হ'ল : They are very calm and collected, they never bother themselves or worry the actor, never take too great an interest in his work at the rehearsals."

কিন্তু এনেধৰণৰ উদাসীন পৰিচালককেও ঈপ্সিত কাম সমাধানত সাফল্য লাভ নকৰে। অভিনয় শিল্পীৰ কামত একেবাৰে হস্তক্ষেপ নকৰাৰ ফলত পৰিচালকৰ ওপৰত শিল্পীসকল সন্তুষ্ট হ'ব পাৰে কিন্তু তাতে কেৱলমাত্ৰ ব্যক্তিগত সন্তোষৰ বাহিৰে যথার্থ শিল্প সৃষ্টিৰ আনন্দ লাভ কৰা নাযায়।

পৰিচালকৰ দায়িত্ব

পৰিচালক হ'ব লাগিব সততে উদ্যমশীল, সহৃদয়। তেওঁ যেনেকৈ বক্তৃতাৰে নাটকৰ চৰিত্ৰ আৰু পাৰিপার্শ্বিক সম্পর্ক, অভিনয় শিল্পীক সমাজত তেওঁৰ স্থান সম্পৰ্কে সজাগ আৰু শিল্পকৃষ্টি সম্পৰ্কে উৎসাহী কৰি তুলিব ঠিক তেনেকৈয়ে আকৌ অভিনেতাৰ য'ত ভুল-ত্ৰুটি হৈছে বা কণ্ঠস্বৰ চেষ্টা কৰিও সঠিক ভাবৰ অভিব্যক্তিত অভিনেয় চৰিত্ৰটোক অভিব্যক্তিত কৰিবলৈ অভিনেতা বিফল কাম হৈছে, তেতিয়াই তেওঁক পৰিচালকে হাতত ধৰি শিকাই দিব। অৱশ্যে কোনো ক্ষেত্ৰতেই অভিনেতাৰ ব্যক্তিগত স্বাধীন চিন্তা বা কল্পনাৰ অবাধ প্ৰসাৰতাক অস্বীকাৰ নাইবা অশ্ৰদ্ধা নকৰে। অভিনেতা সৃষ্টি কৰা নাযায়। কিন্তু স্বাভাবিক অভিনয় প্ৰতিভা বা অভিনয় কৰাৰ যি সম্ভাব্যতা (nack) আছে তাক পৰিস্ফুট কৰি তেওঁ মনোজগতত সযত্নে সঞ্চিত শিল্পচেতনাক ধীৰে ধীৰে বিকশিত হোৱাৰ বাট উলিয়াই দিব পৰা যায়। এই কাম কৰিবলৈ যি সমর্থ হয় তেৱেঁই হ'ল সার্থক পৰিচালক।

পৰিচালকৰ কাম হ'ল শিল্পীক তেওঁৰ শিল্পচেতনাৰ বিকাশ বা প্ৰকাশ কৰিবলৈ সাহায্য কৰা, শিল্পী সৃষ্টি কৰা নহয়। কিয়নো শিল্পবোধ আৰু সেই বোধক প্ৰকাশ কৰা দুর্বাৰ আকাঙ্খা যিজনৰ নাই সেইজন পৃথিৱীৰ অবিসম্বাদী যিকোনো শ্ৰেষ্ঠ পৰিচালকৰ শিক্ষাধীন হৈ আজীৱন কাল কটালেও অভিনেতা হিচাপে কোনো দিনেই প্ৰতিষ্ঠিত হ'ব নোৱাৰে।

যুগ আৰু জীৱনক অস্বীকাৰ কৰি আধুনিক মনৰ সমস্যা নজনাকৈ, তাৰ প্ৰকাশ ৰীতিৰ যথাযথ অনুশীলন নকৰাকৈ নাইবা সেই বিষয়ে সচেতন নোহোৱাকৈ কোনো পৰিচালকে 'নাট্য আন্দোলন'ত ভাগ লব নোৱাৰে। এই

কথা ধ্ৰুৱসত্য। আজিৰ পৰিচালক যুগ আৰু জীৱনৰ পৰিবেশ সম্পৰ্কে সচেতন হ'ব লাগিব। বিগত কালৰ ৰীতি-নীতিৰ সৈতে আজিৰ দিনৰ ৰীতি-নীতিৰ প্ৰকাশ ভঙ্গিমাৰ পাৰ্থক্য তেওঁ ভালদৰে হৃদয়ঙ্গম কৰিবই লাগিব। মনত ৰাখিব লাগিব যে আজিৰ ল'ৰাই দেউতাকৰ লগত যি ধৰণে যি ভাষাত কথা ক'ব তাৰ দেউতাকে তেওঁৰ দেউতাকৰ লগত সেই ধৰণে বা সেই ভাষাত কথা নকৈছিল।

আজিৰ জীৱনৰ জটিলতা যিদৰে বিচিত্ৰ ইয়াৰ প্ৰকাশভঙ্গীও তেনে বৈচিত্ৰময়। আৰু যুগ আৰু জীৱনক প্ৰতিফলন কৰাই যদি অভিনেতাৰ ধৰ্ম হয়, তেন্তে তেওঁক সেই ধৰ্মত দীক্ষিত কৰাৰ দায়িত্ব হ'ল পৰিচালকৰ। এই কথাষাৰ মনত ৰাখিয়েই নাট্য পৰিচালক কৰ্মত ব্ৰতী হোৱা বিধেয়।

আজিৰ যুগত যেতিয়া আমি নাট্য আন্দোলনৰ ধাৰাত বিশ্বাসী, যেতিয়া আমি ভাবো যে মঞ্চ হ'ল জাতীয় শিক্ষা সংস্কৃতিৰ পীঠস্থান, আৰু সামগ্ৰিকভাৱে নাট্য শিল্পৰ উন্নতিকল্পে নানাভাৱে পৰীক্ষা-নিৰীক্ষা আৰম্ভ হৈছে, তেতিয়া কেৱল মাত্ৰ চখ কৰি বা অভিনয় কৰাৰ আনন্দতেই আজি আৰু আমি অভিনয় নকৰো।

নাটক কৰিবলৈ গ'লে পৰিচালক এজন থাকিব লাগিব বুলিয়েই প্ৰথাগতভাৱে পৰিচালক নিয়োগ কৰিব নালাগে। নাট্য বিষয়ত সম্পূৰ্ণ অধিগত হৈ যুগ আৰু জীৱন সম্পৰ্কে সুস্থ আৰু বলিষ্ঠ বিশ্বাস লৈ জাতিগত উন্নতিৰ কাৰণেই আজি অমি নাট্য সাধনাত বিয়োজিত হ'ব লাগিব। ই কেৱল নিজৰ নাইবা মুষ্টিমেয় কেইজনমানৰ আনন্দৰ স্থল নহয় — জাতীয় ঐতিহ্য কৃষ্টি-সংস্কৃতিৰ ধাৰক আৰু বাহক হিচাপে আজিৰ নাট্য সংস্থাবোৰ গঢ়ি তুলিব লাগিব। কোৱা বাহুল্য এইদৰে গঢ়ি তুলিবৰ বাবে লাগিব উপযুক্ত শিক্ষা আৰু সাধনা, লাগিব ধৈৰ্য্য আৰু অধ্যৱসায়। আমি সকলো ছাত্ৰ, সকলোৱে পূজাৰী এই কথাটোকে আজি ভালদৰে মনত ৰখাৰ সময় হৈছে।

নাট্য শিক্ষাৰ অনুশীলন লবলৈ গৈ সুবিখ্যাত শিল্পী Vakhtangov য়ে তেওঁৰ ছাত্ৰসকলক উদ্দেশ্য কৰি কৈছিল ঃ

"Think every thing over ; your abilities, your temparament, your willingness to devote all you spare time to the theatre. And if you decide against it, strike your name off the list."

নবাগত দিনৰ অভিনেতা, পৰিচালক, কলাকুশলীসকলক এই বাণীষাৰ সাৰোগত কৰিবলৈ আহ্বান জনাইছো। উদ্দেশ্য আৰু লক্ষ্য সম্বন্ধে স্থিৰ সংকল্পিত নাহি আৰু নাট্যকলা সম্পৰ্কে আন্তৰিক শ্ৰদ্ধা নাৰাখি কেৱল ধেমালী কৰিবলৈ অভিনয় কৰাৰ স্পৃহা পুহি ৰখা জনে নাট্যজগতত প্ৰবেশ নকৰাই মঙ্গল।

দ্বাদশ অধ্যায়

(বিভিন্ন নাট্যাভিনয়)

গণনাট্য (Peoples Theatre)

ৰুছ্ দেশত জাৰতন্ত্ৰৰ বিৰুদ্ধে প্ৰবল প্ৰতিবাদৰ ফলস্বৰূপে যি গণবিপ্লৱ সংঘটিত হৈছিল তাৰে পৰিপ্ৰেক্ষিতত আদৰ্শ আৰু অনুপ্ৰেৰণাত Traditional Theatre ৰ পথ এৰি জন্ম হৈছিল 'People's theatre' ৰ। আমাৰ দেশতো মহাত্মা গান্ধীৰ নেতৃত্বত ইংৰাজৰ বিৰুদ্ধে যি প্ৰচণ্ড সংগ্ৰাম সংঘটিত হৈছিল তাৰেই পৰিপ্ৰেক্ষিতত জন্ম হৈছিল গণনাট্যৰ চিন্তা আৰু ফলশ্ৰুতি 'গণনাট্য আন্দোলন'।

নাটকৰ বিষয়বস্তু নিৰ্বাচন আৰু ইয়াৰ বিশ্লেষণৰ দৃষ্টিভঙ্গী পৰিবৰ্তনৰ লগে লগে সেই নাটকৰ উপস্থাপন ৰীতিৰ লগতে প্ৰয়োগ কৌশলৰো পৰিবৰ্তন আহিল স্বাভাৱিকভাবেই। এই পৰিবৰ্তনে নাট্য প্ৰয়োগৰ বিভিন্ন দিশ যেনে অভিনয়, পৰিবেশনা, আঙ্গিক আৰু পৰিচালনা সংক্ৰান্ত বিভিন্ন বিভাগতেই প্ৰভাৱ পৰিল।

নাটক এদিন সীমাবদ্ধ আছিল পৌৰাণিক, ঐতিহাসিক নাইবা নাগৰিক জীৱনৰ পৰিসীমাৰ মাজত আবদ্ধ। কিন্তু নতুন যুগৰ নাট্য শিল্পত যি নতুন বৈশিষ্টৰ প্ৰভাৱ পৰিল সেইটো হ'ল চিন্তাৰ পৰিবৰ্তন সাধন। বিখ্যাত ৰুছদেশীয় পৰিচালক 'মায়াৰ হোল্ডে' উদ্দীপ্ত কণ্ঠে ঘোষণা কৰিলে শিল্প ৰাজনীতি বিবৰ্জিত নহয়। নাট্য প্ৰযোজনাৰ মাধ্যমত ৰাজনৈতিক সচেতনতা অনাই হ'ল গণনাট্যৰ ধৰ্ম।

"Art cannot be non political. Art is 'class Art' and the theatre is the tribune of agitation."

শিল্পক ৰাজনীতিৰ সৈতে সাঙুৰি ল'বলৈ কোনো কোনোৱে ৰাজী নহ'ব পাৰে। হোৱাটো অস্বাভাৱিক নহয়। এই সম্পৰ্কে তেওঁলোকৰ মতদ্বৈধও তৰ্কৰ বিষয় বুলিও প্ৰতিপন্ন হ'ব পাৰে। কিন্তু এটা সময়ত 'মায়াৰ হোল্ড'ৰ বাণীৰ

মায়াজালে বহুতক আকৃষ্ট কৰিলে। সেইবাবে গতানুগতিক ধ্যান-ধাৰণাৰ পৰা কিছু ফালৰি কাটি চহৰৰ অভিজাত মঞ্চসীমা অতিক্রমি নাটকক কিছুমানে বাহিৰলৈ উলিয়াই লৈ আহিল। হাটে-ঘাটে, গাঁৱে-ভূঞে ওলাই আহিল নাটকৰ অভিনয় কৰি দেশৰ মানুহক ৰাজনৈতিক আৰু অৰ্থনৈতিক সমাজ সচেতন কৰি তুলিবলৈ।

এনেকৈয়ে সূত্ৰপাত হ'ল যৌথ চেতনাৰ - বাটৰ নাটৰ ৰূপত। কৃষক শ্ৰমিক, ৰণুৱা, বনুৱা আদি সাধাৰণ মানুহৰ জীৱনৰ ৰূপদান কৰিবলৈ আপোন মনৰ ভাব কল্পনাৰ মোট সলাই অভিনয় শিল্পীও ওলাই আহিল। গতানুগতিক নৱৰসৰ ব্যঞ্জনা কৌশল একাশৰীয়া কৰি থৈ তেওঁলোকে জীৱনক যেনেকৈ দেখিবলৈ পাইছে, ঠিক তেনেভাবে ফুটাই তোলাৰ কৌশল উদ্ভাৱনৰ পথ বিচাৰি উলিয়ালে। এইদৰে Romanticism ৰ পৰা অভিনয় ধাৰা Realism ৰ পথত অগ্ৰসৰ হ'ল।

এইবোৰৰ লগতে নাট্য পৰিবেশনাৰ অঙ্গ হিচাপে আঙ্গিকৰো পৰিবৰ্তন হ'বলৈ ধৰিলে। খুব কম আঙ্গিকৰ সহায় লৈ স্বাভাবিক দৃশ্যপটৰ পটভূমিতে এই নাটবোৰ উপস্থাপন কৰাৰ প্ৰয়াস চলিল। আনকি যি যি অঞ্চলৰ চৰিত্ৰাঙ্কন নাটকত কৰিব লগা হৈছিল দৰাচলতে সেই অঞ্চলত অভিনয়ৰ বাবে স্থানীয় শিল্পী নিৰ্বাচনৰ প্ৰক্ৰিয়াও আৰম্ভ হ'ল। স্থানীয়ভাৱে, স্বাভাবিক ভাষা, কথনভঙ্গী আদিৰ প্ৰয়োগ হ'ল। অসমত অৱশ্যে এই প্ৰচেষ্টাই পৰীক্ষা-নিৰীক্ষাৰ স্তৰ অতিক্ৰম কৰিব পৰা নাই। আৰু এই প্ৰচেষ্টা দুই এক অব্যৱসায়ী নাট্যগোষ্ঠীৰ বাহিৰে মুখ্যতঃ ভাৰতীয় গণনাট্য সংঘৰ ওপৰতে স্বআৰোপিত হোৱা যেন লাগে।

সেই শ্ৰেণীৰ ৰাজনৈতিক আৰু সমাজ সচেতন শিল্পীগোষ্ঠীৰ উদ্দেশ্য হ'ল নাট্য প্ৰযোজনাক সৰ্বসাধাৰণৰ হৃদয় সংবেদ্য কৰি তোলা আৰু তাৰ বাবে নাটকৰ দৰ্শক আৰু পৰিবেশক তেওঁলোকে যেতিয়াই যি ধৰণে পাইছে সেই ধৰণে বিবৃত কৰাৰ প্ৰয়াস কৰিছে।

নাট্য প্ৰয়োগৰ ক্ষেত্ৰত ভাৰতীয় তথা প্ৰাচ্য শিল্পৰ মূল তত্বটিও প্ৰায় এনেদৰেই আছিল। এই নতুন চাম নাট্য প্ৰযোজকৰ মতে "আমি গোড়ামিক বিশ্বাস নকৰো। পৃথিৱীৰ জ্ঞানৰ ভাণ্ডাৰৰ পৰা য'তেই যি প্ৰয়োজনীয় সামগ্ৰী পোৱা যায় তাকে ছাত্ৰৰ দৰে আহৰণ কৰিম, কিন্তু পিতৃদত্ত পৰিচয় পাহৰি নাযাওঁ। মোৰ মেৰুদণ্ডত, মোৰ ধমনীত যি 'পৰিচয়' বৰ্তমান সেয়াই হ'ল মোৰ ভেটি।"

তেওঁলোকৰ ভিতৰৰে আৰু এচামৰ মতে - "জীৱনৰ ওপৰৰ স্তৰৰ তুচ্ছাতিতুচ্ছ খুটি নাটিৰ উৰ্ধত গৈ আমি যেন চলমান বৰ্তমানৰ স্বৰূপটো প্ৰকাশ কৰিব পাৰো।" এই কাৰণতে নাট্য প্ৰয়োগৰ বেলিকা ভাৰতীয় তথা প্ৰাচ্য শিল্পৰ মূল তত্বটিৰ লগত এই তত্বৰ বিশেষ প্ৰভেদ বিচাৰি পোৱা নাযায় বুলি কোৱা হৈছে৷

সামৰণিত এটা কথা কৈ যোৱা ভাল যে অভিনয়, দৃশ্যসজ্জা, আলোক নিয়ন্ত্ৰণ আদি নাট্য প্ৰযোজনাৰ বিভিন্ন শাখাত পাশ্চাত্য দেশত Peoples Theatre ৰে জন্মলাভ কৰাৰ দৰে আমাৰ দেশতো এনে ধৰণৰ ৰীতি-নীতিৰো আবিষ্কাৰ আৰু প্ৰচলন হৈছে। অৱশ্যে আমাৰ ইয়াত তাৰে কিছুমান এতিয়াও পৰীক্ষা-নিৰীক্ষাৰ স্তৰ অতিক্ৰম কৰি উঠা নাই। এইবোৰ প্ৰয়াসতেই absurd theatre, anti theatre আদি অত্যাধুনিক নাট্যশৈলীৰ নাম উল্লেখ কৰিব পাৰি।

মূকাভিনয় কলা

আগতে কৈ অহা হৈছে যে নাট্যশাস্ত্ৰকাৰ ভৰত মুনীয়ে অভিনয় কলাৰ স্বৰূপ বিশ্লেষণ কৰি সামগ্ৰিকভাৱে চাৰিটা ভাগত বিভক্ত কৰিছে। আহাৰ্য্য, বাচিক, আঙ্গিক আৰু সাত্বিক। কিন্তু ইয়াৰ উপৰিও অভিনয় কলাত আন এটি প্ৰক্ৰিয়া ব্যৱহৃত হৈ আহিছে। ইয়াৰ নাম মূকাভিনয়। মূকাভিনয় অভিনয় কলাৰ এটি বিশিষ্ট ধাৰা। নাট্যশিল্পক যেতিয়াৰ পৰা দৃশ্যমাধ্যম বুলি গণ্য কৰা হৈছে তেতিয়াৰ পৰাই দৃশ্য ৰূপায়ণত আঙ্গিক আৰু শ্ৰব্য মাধ্যম বুলি পৰিগণিত হোৱাৰ পৰা বাচিক কলাই অভিনয়ৰ বিশিষ্ট স্থান অধিকাৰ কৰি আহিছে। কিন্তু মূকাভিনয়ত বাচিক কলাৰ বাগাৰম্বৰ নাই, নাই সংলাপৰ বাৰ্ত্তালাপ।

ভাৰতীয় নৃত্যৰ পৰম্পৰাত অভিনয়ে এক বিশিষ্ট স্থান অধিকাৰ কৰি আহিছে। বিশেষকৈ দক্ষিণ ভাৰতৰ ভাৰত নাট্যম, কথাকলি আৰু উত্তৰ ভাৰতৰ কুচিপুড়ি, ওডিচি আদি নৃত্যত শিল্পীয়ে নৃত্যৰ লগে লগে অভিব্যক্তি সহ অভিনয় কৰিব লগা হয়। বিভিন্ন ভাব প্ৰকাশৰ আহিলা হিচাপে এইবোৰ শিল্পীৰ মুখত কোনো বচন নাথাকে। সঙ্গীতৰ তালে তালে এইসকল শিল্পীয়ে নৃত্যৰত অৱস্থাত অভিনয় কৰে নিৰ্বাকভাৱে।

অৱশ্যে এই অভিনয় নৃত্যৰ অংগ হিচাপেহে প্ৰয়োগ হৈ আহিছিল। পিচলৈ নৃত্যাংশৰ পৰা আতৰাই দৰ্শকৰ সন্মুখত প্ৰদৰ্শনৰ বাবে এই নিৰ্বাক

শৈলীয়ে স্বকীয়তা লাভ কৰিলে। অভিনয়ৰ বাচিক অংশ পৰিহাৰ কৰি আঙ্গিক অংশ প্ৰয়োগ কৰাটোৱেই এই শৈলীৰ প্ৰধান বৈশিষ্ট।

ভৰত মুনীয়ে তেওঁৰ নাট্যশাস্ত্ৰত 'মূকাভিনয়' বা 'মাইম'ৰ কথা উল্লেখ কৰাৰ পৰা এই কথা অনুমান কৰা কঠিন নহয় যে প্ৰচীন ভাৰতত মূকাভিনয় এক সন্মানজনক আৰু সমাদৃত কলাৰূপ আছিল। কোনো অজ্ঞাত কাৰণত পিচৰ কালত ভাৰতবৰ্ষত মূকাভিনয়ে ইয়াৰ মৰ্য্যাদা হেৰুৱালে আৰু স্বতন্ত্ৰতাবিহীন হৈ নৃত্য তথা নাটকৰ অংশ হৈ পৰিল। মূকাভিনয় এতিয়াহে ভাৰতত জনপ্ৰিয় হৈছে। লাহে লাহে ই স্বতন্ত্ৰ কলাৰূপ লবলৈকো আৰম্ভ কৰিছে। তাৎপৰ্য্যপূৰ্ণভাৱে এই ৰূপটোৰ সৈতে প্ৰচীন ভাৰতীয় ৰূপৰ বিশেষ মিল নাই। ভাৰতত বৰ্তমানে প্ৰচলিত বিধৰ মূকাভিনয় পশ্চিমীয়া আৰ্হিত যাক 'পেন্টোমাইম' বোলা হয়।

মূকাভিনয়ৰ তাত্বিক দিশ

অন্যান্য শিল্পকলাৰ দৰেই মূকাভিনয় শিল্পীৰ পৰিচয়ো জন্মগত নহয়। প্ৰত্যেকজন শিল্পীয়েই মানুহ, কিন্তু প্ৰত্যেকজন মানুহেই শিল্পী নহয়। সেয়ে শিল্পী হ'বৰ বাবে প্ৰয়োজনীয় শিক্ষা গ্ৰহণ, দেহৰ নমনীয়তাৰ বাবে নিয়মিত ব্যায়াম আৰু মানসিকভাৱে প্ৰস্তুত হ'বলৈ সুদৃঢ় মানসিকতাৰ প্ৰয়োজন। মূকাভিনয়ৰ বাবে কি কি গুণ আহৰণ কৰা উচিত সেই বিষয়ে 'পলিছিটাছ'ৰ সূত্ৰাৱলীত সুস্পষ্ট নিৰ্দেশ আছে।

কোনো শিল্পই অনুশীলন অবিহনে সম্ভৱ নহয়। মূকাভিনয়ত প্ৰত্যেকটো অঙ্গই কথা ক'বলগীয়া হয়। গতিকে প্ৰতিটো অঙ্গৰ সুকীয়া নিয়মিত ব্যায়ামৰ প্ৰয়োজন। তদুপৰি এজন মূকাভিনেতাৰ বিষয়বস্তু নিৰ্বাচন শক্তি, তীক্ষ্ণ স্মৰণ শক্তি, অনুভৱ প্ৰৱণতা, কূটবুদ্ধি, দ্ৰুত ধাৰণা গঠনৰ শক্তি আৰু লগতে বিচাৰ ক্ষমতা থকা অৱশ্যে প্ৰয়োজনীয়। আন এটা প্ৰয়োজনীয় দিশ হৈছে 'সঙ্গীত'। কাব্য সঙ্গীতৰ ৰস উপভোগ, তাৰ অৰ্থ অনুভৱ, প্ৰশংসা কৰাৰ ক্ষমতা আৰু ভাল-বেয়া সঙ্গীতৰ পাৰ্থক্য হৃদয়ংগম কৰাৰ ক্ষমতা থকাও প্ৰয়োজন।

ইণ্ডিয়ান মাইম থিয়েটাৰ

পেণ্টোমাইমে ভাৰতত যি মৰ্যদা লাভ কৰিছে তাৰ আঁৰত আছে এগৰাকী ব্যক্তিৰ আশাশুধীয়া প্ৰচেষ্টা। তেওঁৰ নাম নিৰঞ্জন গোস্বামী। তেওঁ ৰবীন্দ্ৰ ভাৰতী বিশ্ববিদ্যালয়ৰ নাট্যশাস্ত্ৰৰ স্নাতক। ১৯৬৬ চনত কলিকতাত তেওঁ ভাৰতৰ প্ৰথম একক আৰু পূৰ্ণাঙ্গ মূকাভিনয় অনুষ্ঠানৰ আয়োজন কৰিছিল। এই অনুষ্ঠানে দৰ্শক সমালোচকৰ মাজত মিশ্ৰিত প্ৰতিক্ৰিয়াৰ সৃষ্টি কৰিছিল। এই প্ৰতিক্ৰিয়া বিশ্লেষণ কৰি তেওঁ নিশ্চিত হৈছিল যে ভাৰতত মূকাভিনয়ৰ ভৱিষ্যত আছে। 'ইণ্ডিয়ান মাইম থিয়েটাৰ' প্ৰতিষ্ঠা কৰি তেতিয়াৰ পৰা তেওঁ 'পেণ্টোমাইম'ক এক স্বতন্ত্ৰ কলাৰূপে ভাৰতত প্ৰতিষ্ঠা দি জনপ্ৰিয় কৰিবলৈ নেৰানেপেৰা চেষ্টা চলাই আছে। তেওঁৰ যত্ন আৰু তত্বাৱধানত দেশৰ কেবাটাও প্ৰান্তত কেইবাগৰাকী পেণ্টোমাইম শিল্পী ওলাইছে। অসমৰ মাইনুল হক তেনে এগৰাকী। ব্যক্তিগত পৰ্য্যায়ত মইনুলৰ কুশলতা প্ৰশ্নাতীত। কিন্তু মইনুলৰ পিচত বা লগত প্ৰতিভাধৰ কোনো মাইম শিল্পীয়ে খ্যাতি অৰ্জন কৰিব পৰা নাই। সেয়ে অসমত মাইম শিল্পৰ ভৱিষ্যত একপ্ৰকাৰ অনিশ্চিত।

'পলিছিটাছ'ৰ সূত্ৰসমূহ

মূকাভিনয়ৰ কিছুমান আভ্যন্তৰীন সূত্ৰ আছে। সেই সূত্ৰবোৰৰ সাহায্যত মূকাভিনেতাই অভিনয়ৰ পূৰ্ণৰূপ বিকাশ কৰিব পাৰে। এই সূত্ৰবোৰ বাচিক অভিনয়ৰ ক্ষেত্ৰতো প্ৰযোজ্য। যেতিয়ালৈকে মূকাভিনেতাজন সকলো অঙ্গ-প্ৰত্যঙ্গৰ প্ৰতি সচেতন নহয় আৰু ব্যৱহাৰিক পদ্ধতিসমূহ আয়ত্ব নকৰে তেতিয়ালৈকে সেই শিল্পীয়ে তেওঁৰ বক্তব্য পৰিস্ফুট কৰি তুলিব নোৱাৰে। ফলত দৰ্শকৰ পূৰ্ণ ৰস গ্ৰহণত অসুবিধা হয়। পলিছিটাছৰ সূত্ৰসমূহ মূলত এনেধৰণৰঃ

(১) গতি (Motion)

গতিৰ সূত্ৰাৱলীত কেন্দ্ৰবিন্দুৰূপে হৃদয়কে বুজাইছে। য'ত কোনো এটা বিষয় সজোৰে জনাব লাগে বা গভীৰ আবেগ বা প্ৰচণ্ড ক্ৰোধ ব্যক্ত কৰিবলগীয়া হয় তাত সাধাৰণতে সবেগে বাহিৰৰ ফালে হস্ত সঞ্চালন কৰিব লাগে। ইয়াৰ

দ্বাৰাই অভিনেতাই তেওঁৰ মনোগত ভাৱৰ দৃঢ়তাৰ বেগ জনাব পাৰে। অনুৰূপভাবে 'স্বাভাবিক গতিৰ' অৰ্থ হৈছে সংযত ভাবে অভিনয়।

গতিৰ আকৌ তিনিটা ধাৰা আছে।

(ক) কেন্দ্ৰত্যাগী (Eccentric) গতি

(খ) কেন্দ্ৰাভিমুখী (Concentric) গতি

(গ) স্বাভাবিক (Normal) গতি

(২) বেগবানতাৰ সূত্ৰ (Velocity)

এটা সমষ্টি অথবা শক্তি কি লয়ত ধাৱমান হয় সেই হাৰৰ পৰিমাণকে গতিৰ বেগবানতা বা Velocity বোলা হয়।

(৩) মনোভঙ্গী

সক্ৰিয় আবেগ কি ভাবে উত্থিত হয় আৰু পৰোক্ষ আবেগ কি ভাবে পতিত হয়, মনোভঙ্গীয়ে তাকেই ব্যক্ত কৰে। কোনো ব্যক্তিয়ে বক্তব্য সুপ্ৰতিষ্ঠিত কৰাৰ বাবে যিমান সক্ৰিয়ভাব সততাৰ সৈতে প্ৰচেষ্টা কৰিব তেওঁৰ বাহু সিমানেই উৰ্ধত হ'ব। কাৰোবাৰ বক্তব্যত দৃঢ় নিশ্চয়তা নাথাকিলে কিম্বা সংশয় ভাব হ'লে তাৰ বাহুৰ ভঙ্গীমা নিম্নমুখী হ'বলৈ বাধ্য।

(৪) আঙ্গিক (Form)

মূকাভিনয়ত ব্যৱহৃত Form তিনি প্ৰকাৰ। (ক) ঋজুৰেখা : বেগ তথা শক্তি প্ৰকাশক।

(খ) গোলাকৃতি ৰেখা : মননশীলতা তথা চিন্তা প্ৰকাশক।

(গ) সৰ্পিল ৰেখা : আধ্যাত্মিক, ৰহস্যময়তা, অস্পষ্টতা আৰু জটিলতা প্ৰকাশক।

ওপৰোক্ত এই ধৰণৰ ৰেখাসমূহেই সৰ্বাঙ্গসুন্দৰভাবে ভাব প্ৰকাশৰ সহায়ক। আমাৰ শৰীৰৰ ৰেখা সৰ্পিল ৰেখা আৰু শৰীৰৰ অৱস্থান প্ৰতিটো পৰিবৰ্তনত এই ৰেখা ভঙ্গী বজাই ৰখাৰ বাবেই ব্যায়াম আৰু শাৰিৰীক পৰিশ্ৰমৰ প্ৰয়োজন।

দীপ্তিমান বলিষ্ঠ অভিনেতাৰ দেহসৌষ্ঠব সাৱলীল আৰু বক্ষ উন্নত হ'ব লাগে। এইবাবে ইয়াক আঙ্গিক ঋজুৰেখা বুলি কোৱা হয়। যেনে ৰজা, বক্তা

প্ৰভৃতি। চিন্তা ভাবগ্ৰস্ত দৃঢ় মনোভাৱৰ অপৰিচায়ক প্ৰভৃতিক গোলাকৃতি ৰেখা বোলে। যেনে শিক্ষক, দুৰ্ভগীয়া, পিতৃ-মাতৃ, বৃদ্ধ, ৰুগ্ন প্ৰভৃতি। সৰ্পিল ৰেখা সাধাৰণতে স্ত্ৰী চৰিত্ৰত দেখা যায়। বা পুৰুষৰ মাজত বিশেষকৈ চোৰ বা সন্দেহজনক কাৰ্যকলাপত লিপ্ত ব্যক্তিৰ মাজত দেখা যায়।

(৫) শক্তিৰ বেগ (force)

সচেতনভাবে শক্তি প্ৰকাশ কৰাৰ চেষ্টাত দুৰ্বল ভঙ্গী আৰু সচেতন দুৰ্বলতাত ভঙ্গী প্ৰকাশৰ বাবে শক্তিৰ বেগ বা Force ৰ প্ৰয়োজন হয়। অৰ্থাৎ দৈহিক দিশৰ ফালৰ পৰা সামৰ্থ আৰু শক্তিসম্পন্ন অভিনেতাক বৃদ্ধৰ ভূমিকাত অভিনয় কৰাৰ সময়ত তেওঁৰ শক্তিক সংকুচিত কৰিবলগীয়া হয়। আকৌ দুৰ্বল ব্যক্তিয়ে শক্তিশালী ভূমিকাত শক্তিৰ বেগ অধিক পৰিমাণে প্ৰকাশ কৰিবলগীয়া হয়। আনহাতে মানসিক দিশৰ পৰা অভিনেতা যদি কোনো বিষয়ে স্থিৰচিত্ত বা নিঃসন্দেহ হয় তেতিয়া তাক ব্যক্ত কৰিবৰ বাবে বেছি শক্তি প্ৰয়োগ নকৰে। কিন্তু যেতিয়া অভিনেতাৰ সন্দেহৰ ভাব থাকে তেতিয়া তাক স্থিৰ কৰাৰ বাবে তেওঁৰ অভিব্যক্তি শক্তিশালী কৰিবলগীয়া হয়।

(৬) প্ৰতিক্ৰিয়া (Reaction)

প্ৰতিটো আবেগৰ ঠিক বিপৰীত প্ৰতিক্ৰিয়া হোৱাৰ এটা প্ৰৱণতা থাকে। 'Every action has got its own reaction' সেইবাবে নিক্ৰিয় হৈ থকা প্ৰবৃত্তি হঠাৎ অগ্নুৎপাতৰ দৰে বিস্ফোৰিত হয়। আকৌ প্ৰচণ্ড আবেগৰ উচ্ছ্বাস ক্লান্তিত ভাগি পৰিব বিচাৰে। সেইবাবে আবেগৰ ইতিহাস হ'ল

১) কেন্দ্ৰীভূত হোৱা (২) কেন্দ্ৰৰ পৰা চিটিকি অহা (৩) স্থিতাৱস্থালৈ উভটি যোৱা। এয়ে পৰ্য্যায়ৰ ক্ৰমৰ ইতিহাসো।

(৭) অনুক্ৰম (Sequence)

সাধাৰণতে মুখৰ অভিব্যক্তিৰ পিচত অঙ্গাভিনয় — তাৰ পিচত সংলাপ উচ্চাৰণ। অৰ্থাৎ অংগাভিনয় সংলাপৰ পূৰ্বগামী। গতিকে য'ত সংলাপ অনুপস্থিত সেই ক্ষেত্ৰত অনুক্ৰম অংগাভিনয়ে চূড়ান্ত কৰিব লাগিব।

(৮) শীৰ্ষবিন্দু (Climax)

মূকাভিনয়ৰ চৰম অভিব্যক্তিৰ ব্যৱহাৰ কেতিয়াও একাধিকবাৰ কৰিব নালাগে। নিম্নবিন্দুৰ পৰা লাহে লাহে এই চৰম অভিব্যক্তিক গঢ়ি তুলিবলগীয়া হয় আৰু শীৰ্ষস্থান পোৱাৰ পাচত নামি অহাই তাৰ কাৰ্য। শীৰ্ষবিন্দুৰ সমগ্ৰ শক্তি মুখৰ অভিব্যক্তিত প্ৰকাশ কৰিব লাগে। কিয়নো কণ্ঠস্বৰৰ দ্বাৰা সেই বিন্দুত উপনীত হোৱাৰ কথা মূকাভিনয়ত নাই।

(৯) অঙ্গ ভঙ্গীৰ সংখ্যা আৰু স্থিতিকাল
(Number and Duration of Gesture)

যি কোনো এটা ৰসৰ প্ৰতিক্ৰিয়া দৰ্শকৰ মনত অনুৰূপভাৱে সঞ্চাৰ কৰাৰ বাবেই অঙ্গভঙ্গীৰ প্ৰয়োজন। সেই ভঙ্গীমা বেছি সংখ্যাত প্ৰকাশ কৰিব নালাগে। এটা সম্পূৰ্ণ ভাব প্ৰকাশ কৰিবলৈ এটা ভংগীৰেই প্ৰয়োজন। যিমান সময় সেই ৰস পূৰ্ণ পৰিণতিত উপনীত হৈ পৰৱৰ্ত্তী ৰস আবিৰ্ভাৱৰ বাবে স্থান তৈয়াৰ কৰি নিদিয়ে সিমান সময় সেই ভঙ্গীমাটো সৃষ্টি কৰাৰ পাচত তাক ধৰি ৰাখিব লাগে।

(১০) লালিত্য (Grace)

অনায়াস প্ৰচেষ্টা, নিৰ্ভুল বিচাৰ আৰু প্ৰকাশ ভঙ্গীত শৰীৰৰ বিভিন্ন অংগৰ সামঞ্জস্য ৰজাই ৰখা — এই তিনিটা উপাদানৰ পৰিপূৰ্ণ মিলনৰ মাধ্যমত সুষ্ঠ লালিত্য সৃষ্টি কৰা যায়। এই সত্য কণ্ঠস্বৰ, বাক্য বা মূকাভিনয়ৰ অভিব্যক্তি সকলো ক্ষেত্ৰতেই প্ৰযোজ্য।

(১১) বৈপৰীত্য (Contrast)

মূল ভাবাবেগক স্পষ্টতৰ আৰু ব্যঞ্জনাময় কৰাৰ বাবে বৈশাদৃশ্য বা বৈপৰীত্য প্ৰয়োগ কৰা হয়। প্ৰত্যাশিত ভঙ্গীমাৰ বিপৰীত ভঙ্গীৰ মাধ্যমত এই বৈপৰীত্য অনা সম্ভৱ। গতিবেগৰ নিয়ম অনুসাৰে যাৱতীয় বিন্যাস তথা ঐক্যতান পৰস্পৰ বিপৰীত ভঙ্গীতেই অৱস্থান কৰে।

এই এঘাৰটা আভ্যন্তৰীণ সূত্ৰ সুন্দৰভাৱে আয়ত্ব কৰি লব। পাশ্চাত্যৰ দেশসমূহত মূকাভিনয়ে যথেষ্ট প্ৰসাৰতা লাভ কৰিছে। ইয়াৰ কাৰণ হ'ল

তেওঁলোকে ব্যৱহাৰিক দিশৰ লগতে তাত্ত্বিক দিশটোৰ ওপৰতো যথেষ্ট গুৰুত্ব দিয়ে। আমাৰ দেশত বহুতেই তাত্ত্বিক বিষয়টোৰ ওপৰত গুৰুত্ব দিয়া দেখা নাযায়। সম্ভৱত সেই দিশটোৰ সৈতে মুখামুখিও হোৱা নাই। আমি ভাবো জনপ্ৰিয়তাৰ লগে লগে এই কলাৰো ব্যাপক চৰ্চা হ'ব লাগে। প্ৰতিভাবান শিল্পী, ব্যক্তিগত পৰ্য্যায়ত মইনুলৰ কুশলতা প্ৰশ্নাতীত। কিন্তু মইনুলৰ পিচত বা লগত প্ৰতিভাধৰ কোনো মাইম শিল্পীয়ে খ্যাতি অৰ্জন কৰিব পৰা নাই। সেয়ে অসমত মাইম শিল্পৰ ভৱিষ্যত একপ্ৰকাৰ অনিশ্চিত।

সূত্ৰাৱলীৰ বিচাৰ

মাইমৰ সূত্ৰবোৰে কেৱল মাইমৰ অভিনেতাকে সহায় নকৰে, ইয়াৰ সঠিক অনুধাৱনে বিষয় এটাক সঠিকভাৱে উপলব্ধি কৰাৰ বাবে দৰ্শককো সুবিধা কৰি দিয়ে। সূত্ৰবোৰৰ বিষয়ে শুদ্ধ ধাৰণা নাথাকিলে এজন অভিনেতাই নাটকীয় ৰস বা মুহূৰ্ত সৃষ্টি কৰাত ব্যৰ্থ হ'ব পাৰে।

প্ৰথমতে মাইমৰ গতি সম্পৰ্কীয় ধাৰণা তিনিটাৰ কথা ক'ব পাৰি। গতি সম্পৰ্কীয় ধাৰণা তিনিটা কেন্দ্ৰমুখী, কেন্দ্ৰবিমুখী, আৰু স্বাভাৱিক।

অভিনেতা এজনৰ কেন্দ্ৰমুখী গতি ভঙ্গীয়ে আবেগক ঢাকি ৰাখি মনৰ সংহত ৰূপটোক প্ৰকাশ কৰাকে বুজায়। কেন্দ্ৰবিমুখী গতিভঙ্গীয়ে আবেগৰ প্ৰচণ্ডতাক আৰু স্বাভাৱিক গতিভঙ্গীয়ে সদায় আবেগ উচ্ছ্বাসৰ সংযত ৰূপটোক প্ৰকাশ কৰে। কেন্দ্ৰৰ অৰ্থ ইয়াত হৃদয়।

অভিনেতা এজনৰ মনৰ ভাব এটাক সজোৰে (প্ৰচণ্ড খং, ঘৃণা, আনন্দ) প্ৰকাশ কৰিব খুজিলে এনে মুহূৰ্তত তেওঁৰ হাত-মুখৰ প্ৰকাশভঙ্গী হ'ব বিশাল (Wide expression)। হাত-মুখৰ এনে আচৰণে দৰ্শকক অভিনেতাজনৰ মনৰ মাজত সৃষ্টি হোৱা বেগৰ খবৰ দিব। ইয়াতেই গতিবেগ (Velocity) কথাটো আহি পৰে। বস্তু বা বিষয় এটাক অভিনেতাই কোনটো লয়ত নিব খুজিছে, তাৰ বেগৰ হাৰ কিমান, সেইটো দৰ্শকক গতিবেগে জনাই দিয়ে। মাইমৰ লগত সম্পৃক্ত আনটো বিষয় হ'ল - মনোভঙ্গী (Attitude)। মনোভঙ্গীৰ দায়িত্ব হ'ল আবেগৰ উত্থান-পতনক ব্যক্ত কৰা। সৰু উদাহৰণ এটালৈ চাওক। এজন মানুহে নিষ্ঠা আৰু সততাৰে তেওঁৰ বক্তব্যক উত্থাপন কৰিব

বিচাৰিছে। এনে অৱস্থাত খুব স্বাভাৱিকভাৱে তেওঁৰ হাত ওপৰলৈ উঠিব। আনহাতে এজন মানুহে যদি পেটত নিজৰ গোপন অভিসন্ধি লুকাই ৰাখি, আনক ঠগিব খুজিছে, তেওঁৰ কথনভঙ্গীৰ সময়ত বাহুৰ ভঙ্গী নিম্নমুখী হয়। ইয়াৰ সতে জড়িত হৈ আছে আঙ্গিক (Form)। আঙ্গিকে, ঋজু, গোলাকাৰ আৰু সৰ্পিল গতিক ব্যাখ্যা কৰে৷ ৰজা, নেতা বিদ্ৰোহীৰ গতি হয় ঋজু আৰু বলিষ্ঠ ; চিন্তাশীল অথচ দৃঢ়মনৰ মানুহৰ (শিক্ষক, বুদ্ধিজীৱী, সাংবাদিক) গতি গোলাকাৰ আৰু চোৰ, চক্ৰান্তকাৰী, গুপ্তচৰবিলাকে সৰ্পিল গতি কৰাৰ প্ৰৱণতা দেখুৱায়। মাইমৰ আন এটা গুৰুত্বপূৰ্ণ বিষয় হ'ল শক্তিবেগ (Force)। সচেতনভাৱে শক্তি প্ৰকাশ কৰাৰ বাবে দুৰ্বল ভঙ্গী আৰু সচেতনতাৰে শক্তিশালী ভঙ্গি প্ৰকাশৰ সময়ত শক্তিবেগৰ প্ৰয়োজন হয়।

মাইমৰ চূড়ান্ত অভিব্যক্তিক বাৰে বাৰে প্ৰকাশ কৰাটো অপ্ৰয়োজনীয় প্ৰথাবৰ্হিভূত বুলি ধৰা হয়। সাধাৰণতে চূড়ান্ত অভিব্যক্তিক পৰ্য্যায়ক্ৰমে শীৰ্ষবিন্দুলৈ লৈ যোৱাটোৱেই নিয়ম। এইখিনিতে অঙ্গভঙ্গীৰ সংখ্যা আৰু স্থিতি কাল (Number and duration of gesture) কথাটো আহে। দৰ্শকৰ মনত ৰসবোধ সৃষ্টি কৰাটোৱেই অঙ্গভঙ্গীৰ কাম। একে ধৰণৰ ৰসবোধৰ উদ্ৰেক কৰাৰ বাবে কেইবাটাও অঙ্গভঙ্গীৰ দৰকাৰ নহয়। এটাই যথেষ্ট। এটা ভঙ্গীৰ পিচৰটো ভঙ্গী কি হ'ব, কিমান সময় ধৰি হ'ব ইত্যাদি কথাবোৰ অভিনেতাই সূক্ষ্ম সমস্তত্বেৰে আয়ত্ব কৰিব লাগিব।

অভিনেতা এজনৰ সাৱলীল ভঙ্গী, নিৰ্ভুল সময়, জ্ঞান, চৰিত্ৰ উপলব্ধি আৰু সামগ্ৰিক প্ৰকাশভঙ্গীত শৰীৰৰ প্ৰতিটো অঙ্গভঙ্গীৰে সামঞ্জস্য ৰক্ষা কৰা উচিত। এনে সামঞ্জস্যপূৰ্ণ নাটকীয় পৰিভাষাটোৰ নাম লালিত্য (Grace)। একে সময়তে প্ৰয়োজন ব্যতিৰেকে মূল ভাবাৱেগক স্পষ্ট আৰু ব্যঞ্জনাময় কৰি তোলাৰ বাবে অভিনয়ত বৈপৰীত্য (Opposition) ৰ প্ৰয়োগ কৰা হয়। প্ৰত্যাশিত ভঙ্গিমাৰ বিপৰীত ভঙ্গিমাৰ দ্বাৰা এনে বৈপৰীত্যৰ সূচনা কৰা হয়।

থুলমূলকৈ এই কথাখিনিক মাইমৰ ধাৰণাত্মক আলোচনা বুলিব পাৰি। এতিয়া প্ৰশ্ন হ'ব পাৰে, আলোচিত ধাৰণাবোৰ নিৰ্ভুলভাৱে আয়ত্ব কৰিব পাৰিলেই উচ্চমানৰ মাইম কৰাটো সম্ভৱ নেকি ? মুঠেও নহয়। শিল্প মাধ্যম এটাৰ ধাৰণাত্মক তাত্বিক ব্যাখ্যাই বিষয়টোৰ গভীৰতা আৰু বিশালতা সম্পৰ্কে শিল্পকৰ্মী এজনক স্বচ্ছ ধাৰণা এটাহে দিব পাৰে। ইয়ে অভিনেতাজনক উচ্চমানৰ

অভিনয় কৰাৰ বাবে হাতত ব্ৰহ্মাস্ত্ৰ তুলি নিদিয়ে। তাত্বিক স্পষ্টতাৰ লগত অভিনেতা এজনৰ তীক্ষ্ণ স্মৃতিশক্তি, অনুভৱৰ ক্ষমতা, ধাৰণা গঠনৰ দ্ৰুত মানসিকতা আৰু চৰিত্ৰ বিশ্লেষণত পাৰদৰ্শিতা থাকিব লাগিব। সঙ্গীতৰ মৰ্ম উপলব্ধি কৰাৰ প্ৰতিও তেওঁ আগ্ৰহী হ'ব লাগিব। কাৰণ সঙ্গীত হ'ল সুকুমাৰ বিমূৰ্ত কলা। বিমূৰ্ত কলাৰ কাষ পোৱাৰ কাৰণে শিল্পী এজনৰ মানসিকতা হ'ব লাগিব সংবেদনশীল। অনুভূতিৰ স্পৰ্শকাতৰতাৰো এটা মূল্য আছে। এই সকলোবোৰৰ উপৰিও অভিনেতা এজনৰ পৰা নিয়মিত শাৰিৰীক অনুশীলনৰ দাবী কৰা হয়।

একক অভিনয়

(প্ৰাসঙ্গিকতা আৰু অভিনয় শিল্পীৰ দায়িত্ব)

একক অভিনয়ৰ প্ৰচলন যদিও সাম্প্ৰতিক কালৰ বুলি ধাৰণা কৰা হয়, দৰাচলতে ই মুঠেই সাম্প্ৰতিক নহয়। অতি প্ৰচিন কালৰ পৰাই নাটকত এই অভিনয়ৰ ব্যৱহাৰ হৈ আহিছে। এখন নাটকত সম্পূৰ্ণভাৱে নহ'লেও একোটা একোটা দৃশ্যাংশত অভিনয় শিল্পীয়ে মঞ্চত বহু সময় ধৰি অকলেই প্ৰদৰ্শন কৰিবলগীয়া হৈছিল। কেতিয়াবা বহুঅঙ্কী নাটকৰ একোটা সম্পূৰ্ণ দৃশ্যও এজনেই সম্পন্ন কৰিবলগীয়া উদাহৰণ আছে। সংস্কৃত ভাষাৰ নাটক, গ্ৰীক নাটক আনকি চেক্সপীয়েৰৰ নাটকতো অকলশৰীয়াকৈ 'স্বগতোক্তি'ৰ জৰিয়তে একক অভিনয়ৰ প্ৰচলন দেখা যায়। আনকি এটা বা ততোধিক চৰিত্ৰ আগত ৰাখিও আন এটা চৰিত্ৰই দীৰ্ঘ স্বগতোক্তি কৰাৰ উদাহৰণো বৰ্তমান। সেই সময়ত নিজৰ মনৰ ভাৱ নিজকে ব্যক্ত কৰাৰ ই এটা কৌশল হিচাপে ব্যৱহৃত হৈছিল। আজিৰ নাট্যধাৰাত স্বগতোক্তি বাগাৰম্বৰ বুলি পৰিগণিত হ'লেও তদানীন্তন কালত সেয়াই আছিল অপৰিহাৰ্য্য তথা স্বাভাৱিক।

ইয়াৰ পিছতেই সামাজিক আৰু সাংস্কৃতিক বিবৰ্তনৰ যোগেদি নাট্য চিন্তাৰো এক গতিশীল পৰিবৰ্তন সংঘটিত হয়। বিভিন্ন পৰীক্ষা-নিৰীক্ষাৰ ফলশ্ৰুতি স্বৰূপ একালৰ একক অভিনয় শৈলী আধুনিক নাট্যক্ষেত্ৰলৈয়ো অনুপ্ৰবেশ কৰে। একালত একো একোখন নাটকৰ একো একোটা দৃশ্য বা দৃশ্যাংশত যি শৈলী প্ৰয়োগ কৰা হৈছিল তাকেই পূৰ্ণাঙ্গ নাটকৰ ক্ষেত্ৰলৈ লৈ অহা হ'ল।

একমাত্র এজন শিল্পীৰ অভিনয়ৰ বাবে একোখন সম্পূৰ্ণ নাটক ৰচিত হ'ব ধৰিলে। একো একোজন মাত্র শিল্পীয়ে সফলতাৰে আৰু দক্ষতাৰে সেই নাটকৰ ৰূপায়নো কৰিলে। এজন শিল্পীয়ে একক অভিনয় প্রচেষ্টাৰে এক ডেৰঘণ্টা পূৰ্ণ প্রেক্ষাগৃহৰ দৰ্শক মণ্ডলীক ৰুদ্ধশ্বাস কৰি ৰাখিবলৈ কিমানখিনি দক্ষতাৰ প্রয়োজন সেই কথা সহজেই অনুমেয়। বিখ্যাত মাৰাঠী নাট্যমঞ্চ আৰু কলিকতাৰ বঙলা নাট্যমঞ্চত ই প্রসাৰিত হ'ল। এই ক্ষেত্রত পশ্চিমবঙ্গৰ প্রতিভাময়ী শিল্পী "নাথৱতী অনাথৱতী" খ্যাত তৃপ্তি মিত্র আৰু তেওঁৰে সুযোগ্যা দুহিতা শাওঁলী মিত্রৰ বৰঙণি স্মৰণযোগ্য। চলচিত্র জগতত একক অভিনয়ৰ ধাৰা প্রবৰ্তনৰ বাবে যিজন শিল্পী আগবাঢ়ি আহিছিল তেওঁৰ নাম সুনীল দত্ত। সুনীল দত্তৰ 'য়াদে'ৰ একক অভিনয় এক কথাত অপূৰ্ব। আকাশবাণী গুৱাহাটী কেন্দ্রৰ যোগেদি ৺ দুৰ্গেশ্বৰ বৰঠাকুৰৰ 'গজেন্দ্র উপাখ্যান' আৰু 'ঘৰুৱা ঘটনা' এক সফল প্রচেষ্টা।

অসমৰ মঞ্চজগতত একক অভিনয়ৰ অনুপ্রবেশ কিন্তু নাটকৰ জৰিয়তে হোৱা নাই। হয়তো তৃপ্তি মিত্রৰ দৰে শিল্পী অভাৱ, নাইবা নাট্যগোষ্ঠীৰ এই ধৰণৰ নাটক উপস্থাপন কৰিবলৈ অনাগ্রহ। কিন্তু এই অনুমানৰ অসত্যতা প্রতিপন্ন কৰি গুৱাহাটীৰ সূৰ্য্য নাট্যগোষ্ঠীয়ে এই ক্ষেত্রত এক বলিষ্ঠ পদক্ষেপ আগবঢ়ালে। অন্তৰঙ্গ এসন্ধ্যা বোলা এক নাট্যসন্ধিয়া সীমিত সংখ্যক দৰ্শকৰ বাবে দুখন চুটি নাটক উপস্থাপন কৰিছিল। তাৰে 'ডেৰ ইঞ্চি উচ্চতাত' বোলা নাটকখনত তপন দাস আৰু আনখনত ডাঃ শান্ত্বনা বৰদলৈৰ সুদীৰ্ঘ মনলগ' অভিনয় কলাৰ দিশত মনোগ্রাহী আৰু উপভোগ্য আছিল।

একক অভিনয় সেইবাবে অসমত প্রকৃতাৰ্থত প্রসাৰিত লাভ কৰিব পৰা নাই। ই মাত্র সীমিত হৈ আছে চেগা চোৰোকাকৈ পতা প্রতিযোগিতাবোৰৰ মাজতহে। সিয়ো আকৌ একাংকিকা নাট প্রতিযোগিতা, আবৃত্তি প্রতিযোগিতা আদিৰ লগত পৰিপূৰক বিষয় হিচাপে, স্বকীয় প্রয়োজনত নহয়। এই প্রতিযোগিতাসমূহত শিল্পীসকলে ঘাইকৈ তিনিধৰণে একক অভিনয়ৰ কলা প্রদৰ্শন কৰি অংশ গ্রহণ কৰিব পাৰে।

(১) এটা শৈলীত এজন অভিনয় শিল্পীয়ে অকলেই একে সময়তে নাইবা এটাৰ পিচত এটাকৈ চৰিত্রাঙ্কন কৰিব পাৰে। এই ক্ষেত্রত চৰিত্রানুযায়ী কণ্ঠস্বৰৰ প্রসাৰতা, বৈচিত্র আৰু বিস্তাৰৰ যোগেদি অভিনয় কৰিব লাগে। এখন নাটকৰ এটা দৃশ্য বা পৰিকল্পিত দৃশ্যাংশ এজন শিল্পীয়ে সজ্জাহীন মঞ্চৰ ওপৰত সীমিত সময়ৰ ভিতৰত প্রদৰ্শন কৰিবলগীয়া হয়। গতিকে একাধিক চৰিত্রৰ বচন বা

সংলাপ নিজেই পৰিবেশন কৰে। বিশেষভাৱে মন কৰিবলগীয়া যে সাজসজ্জা গ্ৰহণ আৰু পৰিবৰ্তনৰ বিশেষ সুযোগ নাই। চৰিত্ৰ সমূহৰ বৈচিত্ৰৰ বাবে এক ধৰণৰ ৰূপসজ্জাও সম্ভৱপৰ নহয়। অনাতাৰ নাটকত অভিনয় কৰাৰ দৰে যৎসামান্য আঙ্গিক আৰু পৰিপূৰ্ণ বাচিক অভিনয়ৰ পৰাই শিল্পীৰ কলানৈপূৰ্ণৰ বিচাৰ কৰিবলগীয়া হয়।

(২) আন এটা শৈলীযোগে এজন অভিনয় শিল্পীয়ে এটা মাত্ৰ অভিনীত চৰিত্ৰ নিৰ্বাচন কৰি ল'ব পাৰে। আৰু সেই চৰিত্ৰৰ যোগেদি নিজৰ অভিনয় প্ৰতিভা প্ৰদৰ্শন কৰিব পাৰে। বিভিন্ন নাটকীয় পৰিবেশৰ লগত ৰজিতা খুৱাই বৰ্ণনাত্মক অভিনয়ৰ উপৰিও অন্যান্য চৰিত্ৰৰ সংলাপ প্ৰতিক্ৰিয়া আদি আঙ্গিক অভিনয়ৰ যোগেদি প্ৰকাশ কৰাৰ সুযোগ ল'ব পাৰে। এনে পৰিবেশত হাস্য,কৰুণ, বীভৎস, আদি, শৃঙ্গাৰকে ধৰি বিভিন্ন ৰসাত্মক অভিব্যক্তি শিল্পীয়ে অভিনয় কৰাৰ সুযোগ পায়।

(৩) একক অভিনয়ৰ ক্ষেত্ৰত আন এটা শৈলী হ'ল 'মাইম' বা মূকাভিনয়। যি অভিনয়ত ইচ্ছা কৰিলে সাজসজ্জাও কৰিব পাৰে নাইবা ৰূপসজ্জাও কৰিব পাৰে। শিল্পীয়ে অভিনয় কৰি যাব লাগে কেৱল মাত্ৰ অঙ্গিভঙ্গী আৰু (Body language) মুখমণ্ডলত অভিব্যক্তি ফুটাই। সংলাপ বা বচন নাথাকে। অৱশ্যে পৰিবেশ সৃষ্টিৰ বাবে আবহ সঙ্গীত আৰু শব্দ সংযোজন কৰিব পাৰে। অৱশ্যে এই আঙ্গিক গৌণ, অভিনয়খিনিহে মুখ্য বিচাৰ্য্য বিষয়।

কোনো কোনো শিল্পীয়ে ইচ্ছা কৰিলে ওপৰোক্ত আটাইকেইটাৰ সংমিশ্ৰিত অথচ সুসংহত শৈলী এটা উদ্ভাৱন কৰি অভিনয় কৰাত কোনো বাধা নাই। সংহতি আৰু পৰিমিতি থিক থাকিলে অভিনয়ত কোনো বিসঙ্গতি নাথাকে। অৱশ্যে এই আটাইবোৰৰ বাবে লাগিব উপযুক্ত অনুশীলন। কাৰণ অভিনয়ৰ সাফল্যৰ ক্ষেত্ৰত কোনো চমু পথ নাই। ইয়াৰ বাবে প্ৰথম আৱশ্যকীয় মূলধন হৈছে ব্যক্তিগত নৈপুণ্যৰ ভেটি। এজন শিল্পীৰ সফলতাৰ গুৰিতে আছে অকলশৰে অভিনয় কৰিব পৰা ক্ষমতা।

যি শিল্পীয়ে অকলে দহজনৰ অভিনয় কৰি পাৰদৰ্শিতা দেখুৱাব পাৰে তেওঁ প্ৰয়োজনত মাত্ৰ এটা চৰিত্ৰৰ অভিনয় কৰা একোৱেই কষ্টসাধ্য নহয়। অৱশ্যে ইয়াৰ বাবে লাগিব প্ৰকৃত চৰ্চা আৰু অহৰহ অনুশীলন। নৈপুণ্যৰ পিচতেই প্ৰয়োজন অভিনয় শিল্পীৰ দায়িত্ববোধ।

ত্ৰয়োদশ অধ্যায়

(ভ্ৰাম্যমান নাট্যাভিনয়)

ভ্ৰাম্যমান নাট্য

আদিকাণ্ড ঃ যাত্ৰাগান

বঙ্গদেশৰ যাত্ৰাগান আৰু পালাগানেই হ'ল আজিৰ ব্যৱসায়িক ভ্ৰাম্যমান নাট্যগোষ্ঠীৰ জনক স্বৰূপ। কথাষাৰ শুনাত অলপ আচহুৱা যেন লাগিলেও ই সত্য। কিয়নো ওপৰে ওপৰে চাবলৈ গ'লে আজিৰ আধুনিক নাট্যাভিনয়ৰ গতি আৰু পৰম্পৰা একমাত্ৰ এটা ধাৰাতে অতীজৰে পৰা প্ৰবাহমান হৈ আছে যেন অনুমান হ'ব পাৰে। কিন্তু প্ৰকৃততে সেইটো নহয়। এই গতি আৰু পৰম্পৰাৰ মূলতে ত্ৰিধাৰা। ঊনৈশ শতিকাৰ মাজভাগত আৰু কুৰি শতিকাৰ অগ্ৰগতিৰ লগত সামঞ্জস্য ৰাখি এই ত্ৰিধাৰাৰ ত্ৰিবেণী সঙ্গম হৈছে। গঙ্গা, যমুনা আৰু সৰস্বতীৰ দৰে আমি এই ধৰণে অভিহিত, চিত্ৰিত নাইবা নামাঙ্কিত কৰিব পাৰো।

মূল ধাৰা

- পশ্চিমীয়া নাট্য ৰীতি (মঞ্চাভিনয়)
- সংস্কৃত নাটকৰ পৰম্পৰাত অঙ্কীয়া নাট (ভাওনাভিনয়)
- পশ্চিম অসম আৰু বঙ্গদেশৰ থলুৱা সংলাপী সংস্কৃতি
  - অসমৰ ধুলীয়া ভাওঁ ওজাপালী আৰু বঙ্গৰ (যাত্ৰাভিনয়)

পশ্চিমীয়া নাট্যৰীতিৰ প্ৰভাৱ

আগতেই কৈ অহা হৈছে যে ইংৰাজসকল অসমলৈ অহাৰ আগতে সংস্কৃত নাটকৰ পৰম্পৰা বহনকাৰী অঙ্কীয়া নাটকৰ অভিনয়েই অসমৰ সাংস্কৃতিক জগতত প্ৰভাৱ বিস্তাৰ কৰি আছিল। কিন্তু ইংৰাজসকল অহাৰ পাচত তেওঁলোকৰ নাট্যৰীতিয়ে অঙ্কীয়া নাটৰ প্ৰভাৱ ভালেখিনি ম্লান কৰি পেলালে। বিশেষকৈ লগত অহা চহৰমুখী সভ্যতা-সংস্কৃতিয়ে অসমৰ ধৰ্ম, সমাজ ব্যৱস্থাৰো প্ৰভূত পৰিবৰ্তন সাধিবলৈ সমৰ্থ হ'ল। ফলত গুণাভিৰাম বৰুৱা, হেমচন্দ্ৰ বৰুৱা, লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱা আদি কেইজনমানৰ হাতত লুপ্তপ্ৰায় অসমীয়া ভাষা-সাহিত্য পুনৰ ঠন ধৰি উঠিল। এই ভাষা-সাহিত্যৰ বেদীতে নবন্যাসৰ ৰ'দ কাচলিত জন্ম হ'ল আধুনিক অসমীয়া নাটকৰ। পশ্চিমীয়া নাট্যৰীতিত লিখা গুণাভিৰামৰ 'ৰামনৱমী', হেমচন্দ্ৰ বৰুৱাৰ 'কানীয়া কীৰ্ত্তন', ৰুদ্ৰ বৰদলৈৰ 'বঙাল বঙালনী', ৰমাকান্ত চৌধুৰীৰ 'সীতাহৰণ', 'ৰাৱণ বধ', আদি নাটকে অসমীয়া সামাজিক চেৰ্তনাৰ সহাৰি দি অসমীয়া নাট্যজগত এক নতুন মাত্ৰা প্ৰদান কৰিছিল। বৰ্তমানৰ অব্যৱসায়িক মঞ্চ নাট্য ধাৰাটো যে এই পশ্চিমীয়া নাট্যৰীতিৰে পৰবৰ্তী প্ৰবাহৰ ফলশ্ৰুতি তাক ইতিপূৰ্বে বৰ্ণনা কৰা হৈছে। গতিকে পুনৰুল্লেখ নিষ্প্ৰয়োজন।

অঙ্কীয়া নাট্যৰীতি

পশ্চিমীয়া নাট্যধাৰাৰ শক্তিশালী আগ্ৰাসী প্ৰভাৱ নেওচিও আগতে উল্লেখ কৰা সংস্কৃত নাটকৰ পৰম্পৰা বহনকাৰী অঙ্কীয়া নাটৰ ধাৰাটো কিন্তু প্ৰবাহমান হৈ থাকিল ক্ষীণ স্ৰোতা অন্তঃশলীলা সৰস্বতীৰ স্ৰোত ধাৰাৰ দৰেই। চহৰবোৰত পশ্চিমীয়া আৰ্হিত মঞ্চ নিৰ্মিত হ'ল - নাটো অভিনীত হ'ল। কিন্তু বিস্তিৰ্ণ গ্ৰামাঞ্চলত গুৰুজনাই স্থাপিত কৰা সত্ৰসমূহৰ প্ৰত্যক্ষ আৰু পৰোক্ষ প্ৰভাৱাধীন অঞ্চলসমূহত তিথিয়ে-পাৰ্বনে, বিহুৱে-সংক্ৰান্তিয়ে অঙ্কীয়া নাট ভাওনা চলিয়েই থাকিল। ইয়াৰ উপৰিও সত্ৰমুখী প্ৰভাৱৰ বাহিৰতো ঠায়ে ঠায়ে সামাজিক পৃষ্ঠপোষকতাত অঙ্কীয়া নাট ভাওনা কোনোমতে খোগনি লৈ থাকিল। এই প্ৰবাহ উমি উমি জ্বলি থকা তুহঁৰ জুইৰ দৰে আজিও নিজৰ গতিত ধাৱমান। ইতিপূৰ্বে উল্লেখ কৰা বাবে আমি ইয়াৰো পুনৰালোচনাৰ প্ৰয়োজন অনুভৱ কৰা নাই।

চতুৰ্দশ অধ্যায়

যাত্ৰানাট্য

সি যি কি নহওক ওপৰত উল্লিখিত দুই ধাৰাৰ উপৰিও অন্য এক ধাৰা প্ৰৱৰ্তিত হৈ বিক্ষিপ্তভাৱে প্ৰৱাহিত হৈ আছিল। সেইটো প্ৰত্যক্ষভাৱে দেখাত নাট্যধাৰাৰ লেখীয়া নহ'লেও তাত কিন্তু নাটকীয় প্ৰভাৱ বৰ্তমান। গীত, সংলাপ, ভাও, নৃত্য আদিৰ সংমিশ্ৰণৰ বীজ বহন কৰা এই থলুৱা সংস্কৃতিৰ ব্যাপকতাও মন কৰিবলগীয়া। কামৰূপৰ ধুলীয়া ভাও, কামৰূপ আৰু মঙ্গলদৈৰ ওজাপালি, মহখেদা আদি থলুৱা সংস্কৃতি এই ধাৰাৰ প্ৰভাৱাধীন। এই ধাৰাৰ লগতে বঙ্গদেশৰ থলুৱা সংস্কৃতি যেনে কবিগান, পালাগান আদিৰ সংমিশ্ৰিত ৰূপ 'যাত্ৰাগান' অসমৰ পশ্চিম প্ৰান্তইদি আহি প্ৰৱেশ কৰে।

এই ধাৰা নামনি অসমত প্ৰৱেশ কৰিছিল আৰু ওচৰা ওচৰিকৈ থকা অঞ্চল হিচাপে আৰু পূৰ্ববঙ্গীয় সংস্কৃতিৰ লগত গোৱালপৰীয়া লোক সংস্কৃতিৰ কিছু সাদৃশ্য থকা বাবে এই ধাৰা অবিভক্ত গোৱালপাৰাত বিস্তৃতি লাভ কৰিব লাগিছিল। কিন্তু দুটা কাৰণত এই ধাৰা গোৱালপাৰাত বেছি খোপনি নাপালে। প্ৰথম — কুশান গান আদিৰ দৰে লোক সংস্কৃতি বহনকাৰী কিছু দৰিদ্ৰ জনসাধাৰণৰ নিস্পৃহতা। দ্বিতীয়তে উচ্চ মাৰ্গীয় সঙ্গীত ভিত্তিক কৃষ্টিৰহে পোষকতা কৰা জমিদাৰ তথা উচ্চ মধ্যবিত্ত শ্ৰেণীৰ লোক সংগীতৰ প্ৰতি বিৰূপতা। এদিন এই বিৰূপতাৰ বিৰোধিতা কৰিয়েই গৌৰীপুৰৰ ৰাজকন্যা 'প্ৰতিমা' - 'হস্তিৰ কন্যা' লৈ ৰূপান্তৰিত হৈছিল। ত্যাগ আৰু সাধনাৰে সাৱটি লৈছিল সাধাৰণ জীৱন। সাধাৰণ মানুহৰ লোক সংগীতৰ জনমানসত সুপ্ৰতিষ্ঠিত কৰাৰ বাবে ৰাজহাউলীৰ পৰা ওলাই আহিবলগীয়া হৈছিল। এই পৰিবেশতে গোৱালপৰীয়া সংস্কৃতিৰ লগত পূৰ্ব উল্লিখিত ধাৰাটোৰ মিলন নহ'ল। আচৰিত যেন লাগিলেও গোৱালপাৰাত গ্ৰহণযোগ্য নোহোৱাকৈ ভৌগলিক সীমাৰেখা চেৰাই ইয়াৰ কামৰূপত প্ৰৱেশ ঘটিল। সেই সময়ৰ কামৰূপৰ সাধাৰণ শ্ৰেণীৰ সংস্কৃতিবান

নাট্যপ্ৰেমী কলানুৰাগী লোকৰ সংখ্যাধিক্য আৰু সৰ্বসাধাৰণৰ গতিময় প্ৰাণৱন্ত চাৰিত্ৰীক বৈশিষ্টৰ (Dynamic) ফলত বঙ্গীয় পালাগান থলুৱা ৰসসমৃদ্ধ হৈ এওঁলোকৰ মাজতে 'যাত্ৰা' লৈ ৰূপান্তৰিত হ'ল।

বৰপেটাকে আদি কৰি সত্ৰসমূহৰ প্ৰভাৱ স্বত্বেও কামৰূপত 'যাত্ৰা'ই খোপনি পুতি লৈ অঙ্কীয়া নাট ভাওনাৰ প্ৰভাৱৰ পৰা জনসাধাৰণক আঁতৰাই নিৰ্বলৈ সমৰ্থ হ'ল। মাজত ওখ কাঠৰ মঞ্চ স্থাপন কৰি প্ৰায় চাৰিওপিনে দৰ্শকৰ মাটিত বহা আসনৰ ব্যৱস্থাৰ যোগেদি এই যাত্ৰাবোৰ অভিনীত হ'ব ধৰিলে আৰু ক্ৰমাৎ জনপ্ৰিয়তা অৰ্জন কৰি গ'ল।

অঙ্কীয়া নাট বনাম যাত্ৰানাট্য

নামৰ্নি অসমত নাট ভাওনাই সাৰ্বিক জনপ্ৰিয়তা অৰ্জন কৰিব নোৱাৰাৰ ঘাই কাৰণ ইয়াৰ ধীৰ মন্থৰ সাঙ্গিতীক গতিলয়। নাটকীয় সমলতকৈ গীত, পদ, নৃত্যৰ অধিক প্ৰয়োগে অঙ্কীয়া নাট্যৰীতিক স্বকীয় এক বৈশিষ্ট প্ৰদান কৰিছে যদিও উপস্থাপনত প্ৰত্যক্ষ তথা চমকপ্ৰদ নাট্যৰসৰ সমল নিঃসন্দেহে কম। বোধগম্যতাৰ অভাৱো প্ৰকৃত আৰু সুক্ষ্ম ৰসাচ্ছাদনৰ পথত আন এক অন্তৰায়। বিশেষকৈ নিৰক্ষৰ হোজা জনসাধাৰণৰ বাবে ব্ৰজাৱলী কেতিয়াবা দুৰ্বোধ্যও। ইয়াৰ ওপৰত আছে ধৰ্মভিত্তিক সীমাবদ্ধতা। কিন্তু আনহাতে যাত্ৰাত সকলো চাম মানুহে জাতি, বৰ্ণ, ধৰ্ম নিৰ্বিশেষে পালে — কথিত আৰু লিখিতৰ লগতে বিশুদ্ধ সংস্কৃত ভাষাৰ সমন্বয়ত ৰচিত নাটৰ আলমত High Drama ৰ পৰিবেশন। যাত্ৰাত নাটকীয়তাক মুখ্য.আসন দি সঙ্গীত আৰু নৃত্যক সহযোগী কৰি ৰাখিলে — মনোৰঞ্জনৰ আহিলা ৰূপে। গতিকে ই অধিক জনপ্ৰিয়তা অৰ্জন কৰিবলৈ সমৰ্থ হ'ল।

যাত্ৰানাট্যৰ সমল ঃ অপেৰাপাৰ্টি

প্ৰাৰম্ভতে নিতান্ত স্বভাৱিক ভাবেই বঙলা ভাষাৰ পৰা অনুবাদ কৰা নাটকসমূহেই আছিল যাত্ৰানাটৰ সমল তথা উপকৰণ। বহুল প্ৰচাৰিত, প্ৰশংসিত আৰু জনপ্ৰিয় পালাগানসমূহ অনুবাদ কৰি এই যাত্ৰাভিনয়বোৰৰ বাবে নাটক ঠিক কৰা হৈছিল। নক'লেও হ'ব যে এটা সময়ত অসমৰ শিক্ষাৰ মাধ্যমেই আছিল

বঙলা ভাষা। পালাগানৰ নাট্যকাৰ ব্ৰজেন দে, কানাই শীল, নন্দগোপাল ৰায়চৌধুৰী আদি ৰচিত নাটসমূহ এই ক্ষেত্ৰত উল্লেখনীয়। এই নাটকবোৰ বচন প্ৰধান গতিবেগ সম্পন্ন কাহিনী আধাৰিত, আৱেগিক আৰু বাচিক অভিনয়ৰ বাবে খুব প্ৰশস্ত। পিচলৈ এই অনূদিত নাটবোৰৰ লগে লগে একে ধাৰাতে ৰচিত পাঁচ অঙ্কীয়া মৌলিক নাট অসমীয়া যাত্ৰালৈ আহিল। এই সময়ত অতুল হাজৰিকাৰ বহু নাটক এইদৰে অভিনীত হয়। এনেদৰে মৌলিক নাটক উপস্থাপন কৰাৰ পৰা বঙলুৱা নাটৰ প্ৰাদুৰ্ভাব বহুলাংশে হ্ৰাস পায়। এই ক্ষেত্ৰত ৺ ব্ৰজ শৰ্মাকেই বাটকটীয়া বুলিব পাৰি। লগতে মৰোৱা মাৰ্টি, নটৰাজ পাৰ্টি, পিপলিবাৰি পাৰ্টি আদি দলসমূহৰ নামো কৃতজ্ঞতাৰে সুঁৱৰিব লাগিব। সেই সময়ত সঙ্গীত, নৃত্য আদি পৰিবেশনত পশ্চিমীয়া ঢং নথকা স্বত্বেও এই যাত্ৰা দলবোৰক 'অপেৰা পাৰ্টি'ও বোলা হৈছিল। সম্ভৱত গীত, নৃত্য আদিত সাঙ্কেতিক অভিযোজনাৰ আধিক্যৰ বাবেই এই নামাকৰণ হৈছিল। সি যি কি নহওক এই দলবোৰৰ ভিতৰত উৎসাহী দুই এজনে সমসাময়িক উৎসাহী দলৰ হৈ দৰ্শকৰ ওপৰত অধিক অনুকূল প্ৰতিক্ৰিয়াৰ প্ৰতিযোগিতাত অৱতীৰ্ণ হ'ল আৰু বিভিন্ন পৰীক্ষা-নিৰীক্ষাত নামি পৰিল। লগে লগে এই প্ৰক্ৰিয়াও ধীৰে ধীৰে পৰিবৰ্তন হ'বলৈ ধৰিলে।

যাত্ৰাভিনয়ৰ ষ্টাইল

সেই সময়ৰ যাত্ৰানাট্যত অভিনয় আছিল অতি নাটকীয় — য'ত 'মেলোড্ৰামা'ৰ আধিপত্য আছিল সুস্পষ্ট। বহুসংখ্যক দৰ্শক শ্ৰোতাক শ্ৰোতগম্য কৰিবৰ বাবে সুউচ্চ কণ্ঠেৰে অভিনয় কৰাৰ প্ৰচেষ্টাত অভিনেতাই কণ্ঠৰ কিছু অস্বাভাৱিক আৰু স্বৰনিক্ষেপ কৰিবলগীয়া হৈছিল চিঞৰি চিঞৰি। ইয়াৰ বাবে প্ৰয়োজন হৈছিল এক বিশেষ ধৰণৰ স্বৰনিপুণতা বা স্বৰসাধনা। বৰ্তমানৰ দৰে শব্দ গ্ৰহণ, শব্দ বিতৰণৰ লেখীয়া কোনো কাৰিকৰী কৌশল তেতিয়া নাছিল। নাছিল কোনো আঙ্গিকৰ প্ৰচলন। আজিৰ দৰে বৈদ্যুতিক আলোক নিয়ন্ত্ৰণৰ যোগেদি মায়াময় পৰিবেশ সৃষ্টি কৰাৰ কথা তেতিয়াৰ দিনত কল্পনাৰো অগোচৰ আছিল।

তথাপিও অভিনয় আছিল প্ৰাণস্পৰ্শী, বলিষ্ঠ আৰু অবিমিশ্ৰ অনুভূতিৰে ব্যঞ্জনাময়। সেই সময়ৰ অভিনয় চাই মন্ত্ৰমুগ্ধ হোৱা প্ৰত্যক্ষদৰ্শী ব্যক্তি এতিয়াও

জীৱিত আছে যাৰ পৰা এই কথাৰ সত্যাসত্যতা সহজেই নিৰূপন কৰিব পৰা যায়। আলোক নিয়ন্ত্ৰণৰ কোনো বিশেষ ব্যৱস্থা নাই। চাৰিওপিনে 'হেজাক চাকি' বা 'পেট্ৰোমাক্স'ৰ পোহৰেৰে আলোকিত হৈ থকা 'আচৰ'ৰ (মঞ্চ আৰু প্ৰেক্ষাস্থান) অগণন দৰ্শকৰ সন্মুখত থিয় হৈ অভিনেতাই বচন আওৰালে ঃ 'উঃ কি নিশ্চিদ্ৰ অন্ধকাৰ নিশা! মই একোই দেখা পোৱা নাই। কি কৰো - কলৈ যাওঁ" ? ইত্যাদি। কণ্ঠস্বৰ আৰু ভাবপ্ৰকাশৰ যি নৈষ্ঠিক ব্যাকুলতা, তাৰেই এইজন অভিনেতাই সৃষ্টি কৰিলে আলোকিত মঞ্চৰ পাদপ্ৰদীপৰ সন্মুখতে এক অন্ধকাৰ তমসা ৰাতিৰ 'ইলিউস্যন' বা 'মায়া'! ঠিক সেইদৰে চাৰিওপিনে বহু শত সহস্ৰ দৰ্শকৰ সন্মুখতেই যেতিয়া অভিনেতাই উদ্দাত্ত কণ্ঠত ঘোষণা কৰে ঃ "মোৰ সন্মুখত এক গভীৰ অৰণ্য। মই দিশহাৰা হৈ পৰিছো। হে ভগৱান মোক বাট দেখুৱা" ; তেতিয়া কোনো মঞ্চসজ্জা নোহোৱাকৈ একেবাৰে মুকলিতে কিহৰ জোৰত বাৰু দৰ্শকক আত্মবিভোৰ আৰু মগ্নচিত্ত কৰি অৰণ্যৰ বিভ্ৰান্তিত ডুবাই ৰাখিব পাৰিছিল ? আজিকালি মঞ্চত আনকি প্ৰেক্ষাগৃহতো আলোকৰ সন্মুখতে বিচিত্ৰ শব্দ আৰু 'এফেক্ট'ৰ সম্ভাৰেৰে সঁচা আৰু সঁচা যেন লগা মঞ্চসজ্জাৰ মাজত সোমাই অভিনয় কৰিবলৈ সুযোগ পোৱা আজিৰ চাম শিল্পীয়ে এওঁলোকৰ কথা ভালদৰে অনুধাৱন কৰি চোৱা উচিত।

স্বাধীনতাৰ পিচত যাত্ৰাভিনয়

স্বাধীনতাৰ পিচত যাত্ৰাভিনয়ৰ পৰীক্ষা-নিৰীক্ষাৰ ফলশ্ৰুতি হিচাপে পশ্চিমীয়া ৰীতিৰ লগত সঙ্গতি ৰাখি সেই আৰ্হিতে যাত্ৰাক মঞ্চাভিনয়লৈ লৈ আনিলে। শিল্পী, কৰ্মী দলবদ্ধসহ ভ্ৰাম্যমানৰ বৈশিষ্ট্য ঠিকেই ৰাখিলে। অভিনয় প্ৰদৰ্শন কৰি ধন সংগ্ৰহ কৰাৰ ব্যৱসায়িক দিশটোও বজাই থাকিল। আনহাতে কিন্তু মুকলি মঞ্চৰ যাত্ৰাৰ সলনি পিচফাল আৰু দুয়োকাষ আগুৰি কেৱল মাত্ৰ সন্মুখলৈ নাট প্ৰদৰ্শনৰ ব্যৱস্থা প্ৰবৰ্ত্তিত হ'ল — পশ্চিমীয়া ঠাচতে। কিন্তু পশ্চিমীয়া আৰ্হিত স্থায়ী মঞ্চত নহয়। মুকলি ঠাইত ঠিতাতে সাজি উলিওৱা অথচ সহজে খুলি লৈ অন্য ঠাইত আকৌ নিৰ্মাণ কৰিব পৰা প্ৰকৃতপক্ষে 'ভ্ৰাম্যমান মঞ্চ'। আৰম্ভ হ'ল আৰু এক নতুন ধাৰাৰ জয়যাত্ৰা। আৰু সমগ্ৰ ভাৰততে অদ্বিতীয় হৈ পৰিল।

'নটৰাজ'কে প্ৰমুখ্য কৰি 'সুৰদেৱী', 'ভাগ্যদেৱী' আদি তৎকালীন দলবোৰেও এই ৰীতিকেই গ্ৰহণ কৰিলে। পূৰ্ণোদ্যমত নামি গ'ল ব্যৱসায়িক প্ৰতিযোগিতাত। দৰ্শকৰ মনোযোগ আকৰ্ষণৰ বাবে তথা মনোৰঞ্জনক উপলক্ষ্য কৰি গীতিনৃত্য নাটকৰ লগত লগ লাগিল আধুনিক ৰীতিৰ আঙ্গিকৰ সংযোজন। আলোক, শব্দ, সঙ্গীত আদি বিভিন্ন উপাদান প্ৰয়োগৰ পয়োভৰৰ যোগেদি নাট্যাভিনয়ক অধিক মনোগ্ৰাহী, অধিক মায়াময় কৰি তোলা হ'ল। যেনিবা দেৱশিল্পী ময়দানবে সজা যুধিষ্ঠিৰৰ ৰাজ অট্টালিকাৰ সভাকক্ষৰ অলৌকিক বিভ্ৰান্তি সৃষ্টিৰ প্ৰয়াসহে। মুকলি ঘূৰ্ণায়মান মঞ্চৰ (দৰাচলতে অভিনেতাইহে ঘুৰি ঘুৰি অভিনয় কৰে মঞ্চ নুঘুৰে) সলনি প্ৰবৰ্তিত হ'ল স্থিতিশীল অথচ ভ্ৰাম্যমান মঞ্চ (মঞ্চ নুঘুৰে ভ্ৰাম্যমান দলে মঞ্চটো কঢ়িয়াই লৈ যায়) ইয়াৰ দ্বাৰা একেলগে দুই তিনিটা মঞ্চত দৰ্শকৰ সম্মুখত ইটোৰ পিচত সিটো নাইবা উপৰ্যুপৰি প্ৰদৰ্শনৰো সুবিধা কৰি ললে। এইদৰেই ভ্ৰাম্যমান নাট্যাভিনয় বৰ্তমান অৱস্থাত উপনীত হৈছেহি, যি সময়ত এই প্ৰক্ৰিয়াত বৰঙণি যোগোৱা সকলৰ ভিতৰত ঘাইকৈ অচ্যুত লহকৰ, সদা লহকৰ, ধৰণী বৰ্মন আদিৰ নাম উল্লেখ নকৰিলে বিবৰণ অসম্পূৰ্ণ হৈ ৰ'ব।

অধিকাৰীৰ পৰা প্ৰযোজকলৈ

মুকলি যাত্ৰাভিনয়ৰ দিনত যিজন ব্যক্তিক 'অধিকাৰী' 'মালিক' বা 'প্ৰপাইটৰ' বোলা হৈছিল, তেওঁকেই আধুনিক নাম 'প্ৰযোজক' বা 'প্ৰডিউচাৰ'। আজিকালি অৱশ্যে কোনো কোনো গোষ্ঠীত এজন ব্যক্তিৰ পৰিবৰ্তে একাধিক ব্যক্তিয়ে যৌথভাৱে আৰু কোনো কোনো ক্ষেত্ৰত আকৌ একোটা সংস্থায়ো প্ৰযোজনাৰ দায়িত্ব বহন কৰিছে। তেওঁ নিজৰ ব্যক্তিগত বা অন্য কোনো ব্যক্তি বা প্ৰতিষ্ঠানৰ পৰা মুলধন সংগ্ৰহ কৰি নাট্যদল গঠন কৰে। সামগ্ৰিকভাৱে তেওঁ সংগঠনটোৰ কাৰ্য্যাধ্যক্ষ তথা পৰিচালক। তেৱেঁই নাট্য পৰিচালককে মুখ্য কৰি সমূহ শিল্পী, কলাকুশলী, কৰ্মী-শ্ৰমিক আদি নিয়োগ কৰে আৰু বিত্তীয় দিশৰ দায়িত্ব লয়।

অসমৰ ভ্ৰাম্যমান নাট্যগোষ্ঠীসমূহৰ প্ৰযোজক শ্ৰেণীটো এক মিশ্ৰিত মনোভাৱাপন্ন ব্যক্তিৰ সমষ্টি। কোনো কোনো প্ৰযোজক নিতান্ত সুৰুচিসম্পন্ন,

শিক্ষিত আৰু মাৰ্জিত। এওঁলোকে এক সংস্কৃতিবান মানসিকতাৰে নতুন নতুন পৰীক্ষা-নিৰীক্ষাৰ যোগেদি সুস্থ নাট্যধাৰা প্ৰবৰ্তক হোৱাটো কামনা কৰে। এই বিষয়ত তেওঁলোকৰ চেষ্টাৰ বিৰাম নাই ; বলিষ্ঠ পদক্ষেপ প্ৰসংশনীয়। ব্যক্তিগতভাৱেও এইসকল প্ৰযোজক নিতান্ত ভদ্ৰলোক। ৰতন লহকৰ, কৃষ্ণ ৰয় আদিৰ দৰে সৃজনীশীল দৃষ্টিভঙ্গীৰ প্ৰযোজকে ব্যৱসায় বুলি ললেও নাট্যক তেওঁলোকে শিল্পকলাৰ ক্ষেত্ৰত এক সুস্থ প্ৰত্যাহ্বান বুলি গ্ৰহণ কৰা দেখা গৈছে। আনহাতে অন্য একাংশই আকৌ নিম্নমানৰ সস্তিয়া যৌন ভাবাবেগৰ নিম্ন ৰুচিসম্পন্ন নাট্যাভিনয়ৰ সহায়ত হ'লেও দুপইচা উপাৰ্জন কৰাৰ প্ৰচেষ্টাত ব্ৰতী হোৱা দেখা গৈছে। ব্যক্তিগতভাৱে খুব প্ৰশংসনীয় আচৰণৰ ধাৰক নোহোৱাৰ উপৰিও এওঁলোকে সস্তীয়া জনপ্ৰিয়তাৰ বাবে খুন-জখম, মাৰপিট, স্থূল হাস্যৰস আৰু আদিৰস সম্পন্ন তৃতীয় শ্ৰেণীৰ হিন্দী চলচিত্ৰৰ আৰ্হিত নাট্যানুষ্ঠান পৰিবেশন কৰাৰ প্ৰয়াস পাইছে। একো একোজন নাট্য প্ৰযোজকে প্ৰায় এশটাকৈ পৰিয়ালক অন্ন সংস্থানৰ ব্যৱস্থা কৰে, এইটো সত্য। কিন্তু তাৰ বিনিময়ত শিল্পী কলাকুশলীয়েও শ্ৰমদান কৰে। গতিকে অন্নদাতা আৰু গ্ৰহীতাৰ সম্পৰ্ক মধুৰ হ'লেহে নাট্য দলবোৰৰ গৌৰৱ বৃদ্ধি পায়।

নাট্যদলৰ শিল্পীগোষ্ঠী

ভ্ৰাম্যমান নাট্যদল সমূহত সাধাৰণতে তিনি ধৰণৰ শিল্পী দেখিবলৈ পোৱা যায়। অভিনয় ভাল পোৱা, আপোন ইচ্ছাত অভিনয়তেই আত্মনিয়োগ কৰা এক শ্ৰেণী শিল্পী আছে। এওঁলোকৰ কাৰো কাৰো অৱস্থা বেচ ভাল আৰু আন কিছুমানৰ খুব অৱস্থাপন্ন নহ'লেও সাধাৰণভাৱে মধ্যবিত্ত ঘৰৰ। অভিনয় কলা এওঁলোকৰ মুখ্যতঃ 'নিছা'। সেইবাবেই ইয়াক 'পেছা' বা বৃত্তি হিচাপে গ্ৰহণ কৰিছে। এওঁলোকৰ ভিতৰত কোনো জন বেছ শিক্ষিতো, যিসকলে শিক্ষাগত অৰ্হতাৰ গুণত অন্য বৃত্তিও ল'ব পাৰিলেহেঁতেন। প্ৰকৃততে এওঁলোকেই একো একোটা দলৰ প্ৰকৃত লাইখুটা স্বৰূপ। পুৰণি আৰু নতুন চাম শিল্পীৰ ভিতৰত নাম ললেই উল্লেখ কৰিব লাগিব এওঁলোকৰ কথা — ভবেন বৰুৱা, মহানন্দ শৰ্ম্মা, বলদেৱ শইকীয়া, চন্দ্ৰ চৌধুৰী, সুৰেণ মহন্ত, তৌফিক, সদা শৰ্ম্মা, হেমেন শৰ্ম্মা আৰু তেওঁলোকৰ দৰে আন এজাক শিল্পী। নটসূৰ্য্য ফণী শৰ্ম্মা, কলাগুৰু বিষ্ণু

ৰাভাও এদিন অভিনয়ৰ নিচাতে আহি এই দলবোৰত সোমাই অভিনয় কৰিছিল.।

দ্বিতীয় চাম শিল্পী অত্যন্ত দৰিদ্ৰ। গ্ৰামাঞ্চলৰ ঘৰৰ অৱস্থা নিতান্ত পুতৌলগা বাবে অভিনয়ৰ আকাঙ্খ্যা আৰু ক্ষেত্ৰ বিশেষে পাৰদৰ্শিতাক সমল কৰি এই দলবোৰত সোমাই অভিনয় নৃত্য বা গীতক বৃত্তি হিচাবে গ্ৰহণ কৰিছে। এওঁলোকে ভ্ৰাম্যমানৰ দলত আহাৰ খোৰাকি গ্ৰহণ কৰি বেতন বা বানচ ঘৰলৈ পঠিয়ায়। এওঁলোকৰ কিছুমান ইমানেই দৰিদ্ৰ যে প্ৰায়বোৰে উপযুক্ত শিক্ষা গ্ৰহণৰ সুযোগেই পোৱা নাই।

কিছুদিন ধৰি আৰু এচাম শিল্পী এই নাট্যগোষ্ঠীবোৰলৈ আমন্ত্ৰিত হৈ আহিছে। এওঁলোক হ'ল ঘাইকৈ চলচিত্ৰৰ নামী শিল্পী। কোনো কোনো আহিছে শিল্পী হিচাপে আৰু কোনো কোনো 'তাৰকা' বা 'ষ্টাৰ' হৈ প্ৰবেশ কৰিছে — লগত 'গ্লেমাৰ' লৈ। গুণগত বৈশিষ্টৰে গ্লেমাৰৰ ফালৰ পৰা এওঁলোকৰ প্ৰবেশ দলবোৰৰ ফালৰ পৰা আকৰ্ষণীয় আৰু কাম্য। ভাল নাট্যাভিনয় দৰ্শকে নিশ্চয় কামনা কৰে। তাৰ বাবে দৰ্শকে মূল্য দিবলৈকো কুণ্ঠাবোধ নকৰে। কিন্তু এওঁলোকৰ প্ৰবেশক লৈ দলবোৰত এক নতুন আভ্যন্তৰীণ সমস্যাৰ উদ্ভৱ হয়। সি হ'ল শিল্পীৰ শ্ৰেণীবৈষম্য। বানচ দামদৰৰ প্ৰৱণতাই মাননীৰ ভিত্তিত সাধাৰণতে এই শ্ৰেণীবৈষম্যৰ সৃষ্টি হৈছে। সাধাৰণতে এওঁলোকৰ বানচ আৰু সাধাৰণ শিল্পীৰ বানচৰ সুসমতা আৰু ন্যায়সঙ্গতভাবে পাবলগীয়া সুখ-সুবিধা আৰু সুযোগৰ প্ৰতি প্ৰযোজক গোষ্ঠীৰ মনোভাৱ সম-ভাৱাপন্ন আৰু বৈষম্যহীন হোৱাটো বাঞ্চনীয়।

অন্য এক মঞ্চ

আমাৰ ধাৰণা ভ্ৰাম্যমান নাট্যগোষ্ঠীৰ সকলো ধৰণৰ শিল্পীকে সামৰি এই দলবোৰৰ সমূহ শিল্পীয়ে মিলি এনে ধৰণৰ এটি সংস্থা গঠন কৰিব লাগে যি মঞ্চশিল্পীৰ বাবে মত বিনিয়মৰ অন্য এক মঞ্চ অৰ্থাৎ 'প্লেটফৰ্ম' বা 'ফ'ৰাম' হিচাপে পৰিগণিত হ'ব পাৰে। শিল্পীৰ প্ৰতি যি কোনো ধৰণৰ বঞ্চনা, বৈষম্য বা অবিচাৰৰ ক্ষেত্ৰত সুবিচাৰৰ বাবে ইয়াৰ যোগেদি দাবী কৰিব পাৰে। ইয়াৰ উপৰিও ইয়াৰ যোগেদি ৰচনা কৰিব পৰা যাব পাৰে শিল্পী, কলাকুশলীৰ কাম-

কাজ, সময়ৰ বিধি ব্যৱস্থা প্ৰণয়ন, অসুস্থ শিল্পীৰ পৰিয়াললৈ আৰ্থিক সাহায্য আদি এশ এবুৰি সমস্যা এই সংস্থাই আঁতৰাবৰ ব্যৱস্থা কৰিব পাৰে। মুঠৰ ওপৰত লাগে নাট্যশিল্পী কলাকুশলীৰ সংঘবদ্ধতা। আনহাতে একেদৰে প্ৰতিযোগিতা বজাই ৰাখিও প্ৰযোজক সকলো সংঘবদ্ধ হ'ব পাৰে চেম্বাৰ অৱ কমাৰ্চৰ আৰ্হিত নাট্যদল গঠন আৰু পৰিচালনাৰ ক্ষেত্ৰত পোৱা আসোঁৱাহ দুৰীকৰণ, পুঁজি সংগ্ৰহ আৰু বিনিয়োগৰ সুযোগ, চৰকাৰী সাহায্য, বেঙ্কৰ ঋণ, নিৰ্দিষ্ট বিষয়ত কৰ ৰেহাই ইত্যাদি বিষয়বোৰ সামৰিবলৈকো প্ৰযোজকসকলৰ এটি সংস্থা থকা প্ৰয়োজন। এনেদৰে কিছুমান 'প্লেটফৰ্ম' তৈয়াৰ হ'লেই সুস্থ পৰিবেশত, সুস্থ নাট্যধাৰা প্ৰৱৰ্তিত হৈ কলা-সংস্কৃতিত অৰিহণা যোগোৱা সম্ভৱপৰ হৈ উঠিব।

অসমত সুস্থ নাট্য আন্দোলন গঢ় লৈ উঠা নাই বা উঠিব নোৱাৰে এই অভিযোগ সদাই শুনা যায়। ভ্ৰাম্যমান নাট্যগোষ্ঠীৰ ক্ষেত্ৰত ই কিমানদূৰ সত্য প্ৰণিধানযোগ্য। কোনো কোনো ব্যক্তিৰ ব্যক্তিগত ধনেৰে নিৰ্মিত এই গোষ্ঠীবোৰৰ পৰা সকলোখিনি সামাজিক দায়-দায়িত্ববোধ আশা কৰা বৃথা। ইয়াৰ বাবে লাগিব সাংগঠনিক দায়বদ্ধতা আৰু দৰ্শকৰ সামাজিক সচেতনতা। দৰ্শকৰ ৰুচিৰ পৰিবৰ্তন পৰিলক্ষিত হৈছে। চমকপ্ৰদ বৈচিত্ৰ্যৰে, জাকজমক দৃশ্যাৱলীত স্থূল হাস্যৰস নাইবা পেনপেনীয়া ৰস সৃষ্টিয়ে দৰ্শকক আমুৱাই আহিছে। ৰুচিবান দৰ্শকে এতিয়া খুব সুগভীৰ নহ'লেও কিছু চিন্তাশীল মনৰ খোৰাক যোগাব পৰা প্ৰকৃত নাটক বিচৰা হৈছে।

পোন প্ৰথমে যি দুই এজন নাট্যকাৰে পুৰণি ধাৰা সলাই নতুন ধৰণৰ নাটক উপহাৰ দি নাট্যদলবোৰলৈ এক নবযুগৰ সূচনা কৰিছিল, তাৰ ভিতৰত প্ৰফুল্ল বৰাৰ নাম ল'ব লাগিব। 'নৰ্ত্তকী' নাটকখন আছিল মাইলৰ খুটাৰ দৰে। কিন্তু পিচলৈ তেওঁলোকেও নাটকৰ চাহিদাৰ চাপত পৰি গতানুগতিকতাৰ ভীৰত হেৰাই গ'ল। এই হতাশাজনক পৰিবেশৰ সম্মুখেদিয়েই বলিষ্ঠভাৱে প্ৰৱেশ কৰিলে বীৰেন্দ্ৰ ভট্টাচাৰ্য্যৰ 'মৃত্যুঞ্জয়' আৰু ফণী তালুকদাৰৰ 'পৃথিৱীৰ প্ৰেম' দুই সাৰ্থক সৃষ্টি। ব্যৱসায়িক গোষ্ঠীলৈ শ্ৰেষ্ঠতম আৰু গুৰুত্বপূৰ্ণ প্ৰৱেশ সাম্প্ৰতিক কালৰ শীৰ্ষস্থানীয় কথাশিল্পী ডাঃ ভবেন শইকীয়া আৰু সফল নাট্যকাৰ মহেন্দ্ৰ বৰঠাকুৰ।

অসমৰ সাংস্কৃতিক জগতত বৰ্তমান ব্যৱসায়িক দিশত তুমুল প্ৰতিদ্বন্দ্বিতাৰ

মাজেৰে ব্যস্ত হৈ থকা মাধ্যমটি হৈছে ভ্ৰাম্যমান থিয়েটাৰ। ১৯৬২ চনতে সদা লহকৰ আৰু অচ্যুৎ লহকৰৰ প্ৰযোজনাত আত্মপ্ৰকাশ কৰা নটৰাজ থিয়েটাৰৰ যোগেদিয়েই অসমত আৰম্ভ হৈছিল ভ্ৰাম্যমান থিয়েটাৰৰ যাত্ৰাৰম্ভ। নটৰাজে বাট মুকলাই দিয়াৰ পিচতে বৰ্তমানলৈকে ভালেসংখ্যক ভ্ৰাম্যমান নাটদলৰ জন্ম হৈছে। ইয়াৰে কিছুসংখ্যকে আত্মপ্ৰকাশ কৰি দুটামান বৰ্ষ নাট প্ৰদৰ্শন কৰিয়ে মৃত্যুৰ মুখ দেখে। কোনো কোনো দলে মাজতে থমকি ৰৈ কেতিয়াবা পুনৰ নতুন নাট্যবৰ্ষৰ বাবে সাজু হোৱাও পৰিলক্ষিত হয়।

বৰ্তমান অসমত সৰু ডাঙৰ মিলি প্ৰায় দুকুৰিমান নাট্যদল আছে। কোনোটো নাট্যদলে সমগ্ৰ অসম জুৰি নাট প্ৰদৰ্শন কৰিবলৈ সমৰ্থ নহ'লেও এক নিৰ্দিষ্ট এলেকাক সাঙুৰি ৰাইজৰ মাজত নাট প্ৰদৰ্শন কৰে। ভ্ৰাম্যমানৰ মঞ্চত অভাৱ পৰিলক্ষিত হৈছে মৌলিক নাটকৰ। জনাজাত দুগৰাকীমান বিশিষ্ট নাট্যকাৰৰ দুই এখন মৌলিক নাটকৰ বাহিৰে প্ৰায়বোৰ নাটকেই আজিকালি হৈ পৰিছে কাৰিকৰী কৌশল প্ৰধান। কাৰিকৰী উন্নত কৌশলে চমক সৃষ্টি কৰে আৰু সেই চমকো দৰ্শকৰ বাবে যে প্ৰয়োজন সেইটো নুই কৰিব নোৱাৰি। কিন্তু একমাত্ৰ কাৰিকৰী কৌশলকে প্ৰাধ্যন্য দি পৰিবেশন কৰা নাটকৰ প্ৰতি দলসমূহৰ ধাউতি বাঢ়ি অহাৰ ফলত মঞ্চত অভিনয় বোলা দিশটো যেন ক্ৰমান্বয়ে তুলনামূলকভাৱে কমি আহিছে। সচেতন বহু দৰ্শকে ভ্ৰাম্যমানৰ নাট চাবলৈ গৈ অভিনয়ৰ প্ৰকৃত সোৱাদ লাভৰ পৰা বঞ্চিত হয়। যি নাটকত অভিনয় গৌণ হৈ পৰে তেনে নাটক প্ৰকৃত নাট্যপ্ৰেমীয়ে গ্ৰহণ কৰিবলৈ টান পায়। বহুতে আপত্তি কৰে যে অধিক কাৰিকৰী চমকৰ বাবে চেলুলয়েডৰ মাধ্যম আছে। উক্ত মাধ্যমতো অভিনয় আছে, কিন্তু মঞ্চৰ দৰে জীৱন্ত হ'ব নোৱাৰে। কিন্তু মঞ্চত যেতিয়া অভিনয়তকৈ কাৰিকৰী দিশৰ প্ৰাধান্য বৃদ্ধি হয় সেই নাট মঞ্চ উপযোগী বুলি কোৱা টান।

যোৱা কিছুবছৰৰ পৰা আকৌ দেখা গৈছে মৌলিক নাটতকৈ বিদেশী ছবিৰ নামত বা বিদেশী বিষয়বস্তু লৈ নাটক কৰাৰ ধুম উঠিছে। একেদৰে অসমৰ পটভূমিত ৰচনা কৰিব পৰা কাহিনী বা নাটৰ বিষয়বস্তুত গুৰুত্ব দিয়াতকৈ অসমৰ বাহিৰৰ বিষয়বস্তুক প্ৰযোজকসকলে বাছি লোৱাত গুৰুত্ব দিছে - তুলনামূলকভাৱে অধিক। আচল কথা হ'ল অসমত কাহানিও নাট ৰচনা কৰিবলৈ

বিষয়বস্তুৰ অভাৱ হোৱা নাই। অসমত বৰ্তমান ভৰি পৰা অনেক সমস্যাৰ সমাধান বিচাৰিও অনেক নাটক লিখিব পৰা যায়।

নাট্যকাৰ সকলবো একেলগে ৬/৭ খনকৈ নাটক লিখাৰ ফলত সকলো নাটকতে ইমান কম সময়ৰ ভিতৰতে সমানে ধ্যান দিয়াতো কঠিনতা আহি পৰিছে। ফলত বহু নাট্যকাৰে সস্তীয়া হিন্দী, ইংৰাজী ছবিৰ কাহিনী একোটিকে লৈ একে ৰাতিতে নাট ৰচনা কৰিও প্ৰযোজকক দিবলৈ সাহস কৰিব পাৰিছে। প্ৰযোজকসকলে অন্যান্য দিশত যিদৰে হাবাথুৰি খাই ফুৰা দেখা যায়, নাটকৰ ক্ষেত্ৰত সমানে গুৰুত্ব দিয়া বুলি ক'ব নোৱাৰি। নতুন নাট্যকাৰকো মৌলিক নাট ৰচনাৰ দায়িত্ব দিয়াৰ সাহস কৰিবৰ প্ৰয়োজন আহি পৰিছে প্ৰযোজক সকলৰ। দৰ্শকো পাব লাগে ঠিকেই, কিন্তু দৰ্শকক প্ৰেক্ষাগৃহলৈ আনিব পৰাৰ নৈতিক দিশটো উলাই কৰিব নালাগে।

পঞ্চদশ অধ্যায়
একাঙ্কিকা নাট্যশিল্প

সাম্প্ৰতিক কালত অন্য এক শ্ৰেণীৰ নাট্যৰূপে ক্ৰমবৰ্দ্ধমান জনপ্ৰিয়তা অৰ্জন কৰিবলৈ সমৰ্থ হৈছে — সেয়া হ'ল একাঙ্কিকা নাটক। দৰাচলতে আধুনিক একাঙ্কিকা নাটক বৰ্তমান যুগৰ স্বাভাৱিক সৃষ্টি। একাঙ্কিকাৰ প্ৰচলনৰ আগতে একোখন পূৰ্ণাঙ্গ নাটক কেবাটাও অঙ্কত বিভক্ত আছিল আৰু এই অঙ্কবোৰেই আকৌ একাধিক দৃশ্যত বিভাজিত হৈ মঞ্চত পৰিবেশিত হৈছিল। পূৰ্ণাঙ্গ নাটকৰ এই অঙ্কবোৰে নাটকীয় কাহিনীত একো একোটা অধ্যায়ৰ দৰে পৰিগণিত হৈছিল। মূল কাহিনীটো আগুৱাই নিয়াৰ ক্ষেত্ৰত অৰ্থাৎ কাহিনী বিন্যাসৰ প্ৰয়োজনীয়তাত বিভিন্ন দৃশ্যৰ অৱতাৰণা কৰা হৈছিল। বহু সময় ধৰি চলা এই নাটকৰ মঞ্চৰূপৰ দৈৰ্ঘ্য কালক্ৰমত প্ৰয়োজন অনুসৰি সঙ্কুচিত হ'বলৈ ধৰিলে আৰু কম সময় খৰচ কৰি চাব পৰাকৈ হ্ৰস্বতৰ নাটকৰ প্ৰচলন ঘটিল।

সুদীৰ্ঘ উপন্যাস পাঠৰ সময়বহুলতাক সীমিত কৰি চুটিগল্পই সহজ কৰি তোলাৰ দৰে, কম আয়োজনেৰে, কম ব্যয় আৰু কম সময়তে নাট্যচিন্তাক ৰূপ দিয়াৰ সুযোগ ইয়াৰ যোগেদি গ্ৰহণ কৰিব পৰাটোৱেই একাঙ্কিকা নাটকৰ জনপ্ৰিয়তাৰ ঘাই কাৰণ। কৰ্মব্যস্ত জগতত মনোৰঞ্জনৰ কাৰণে দিঘলীয়া অৱসৰ বৰ কম। গতিকে কম সময়তে অধিক আনন্দ দান কৰাৰ প্ৰয়াসতে আধুনিক একাঙ্কিকাৰ জন্ম বুলি ক'ব পাৰি।

একাঙ্কিকা হ'ল এটা অঙ্কত পৰিসমাপ্ত হোৱা এক প্ৰকাৰ স্বল্পায়তন নাট। ইয়াৰ কাহিনী বিস্তাৰত (exposition) কোনো ধৰাবন্ধা নিয়ম আৰোপিত কৰা হোৱা নাই যদিও চুটিগল্পৰ বিকাশ ৰীতিৰ দৰে ইয়াৰ বিস্তাৰ ৰীতিও সীমাবদ্ধ গণ্ডীত আৱদ্ধ। অৱয়বত স্বল্প আয়তনৰ বাবে কথাবস্তুখিনিক এক সঙ্কীৰ্ণ পৰিধিলৈ আনিবলৈ বাধ্য। সেইবাবে ইয়াত জীৱনৰ ক্ৰমবদ্ধ ৰূপায়ন বা প্ৰশস্ত পৰিধিৰ পৰিবৰ্তে একো একোটি মহত্বপূৰ্ণ ঘটনা, এক বিশেষ পৰিস্থিতি, কোনো

উদ্দীপ্ত ক্ষণ বা চৰিত্ৰৰ একোটি ৰূপৰ অভিব্যক্তি ইয়াত পোৱা যায়। নাট্যকাৰে জীৱনৰ খণ্ডিত টুকুৰা (Slice of life) বুটলি আনি ৰূপদক্ষ শিল্পীৰ দৰে ৰূপ দিয়ে। চুটি গল্প যেনেকৈ উপন্যাসৰ ক্ষুদ্ৰ সংস্কৰণ নহয়, ঠিক তেনেকৈ একাঙ্কিকাও পূৰ্ণাঙ্ক নাটকৰ খণ্ডিত তাণ্ডৰণ নহয়।

সংস্কৃত একাঙ্ক নাট

যদি একাঙ্কিকাৰ স্বৰূপ আৰু লক্ষণ কেৱল এটা মাত্ৰ অঙ্কতে সীমাবদ্ধভাৱে নিৰ্দ্ধাৰণ কৰা হয় তেতিয়া হ'লে দেখা যাব যে সংস্কৃত নাট্য সাহিত্যত 'উৎসকাঙ্ক', 'ভান', 'ব্যায়োগ' আৰু 'বীথী' এই চাৰিবিধ নাটকত এক অঙ্কীয়া ৰূপকৰ লক্ষণ পোৱা যায়। ইয়াৰ উপৰিও ওঠৰ বিধ উপৰূপকৰ ভিতৰত সৰহভাগেই এক অঙ্কযুক্ত আছিল। তাৰে ভিতৰত 'নাট্যৰাসক', 'হল্লীশ', 'গোষ্ঠী', 'কাব্যম', প্ৰেঙখনম', 'ৰাসকম', 'শ্ৰীগদিতম', 'বিলাসিকা', 'ভানিকা', 'উল্লাপক্য'ৰ নাম উল্লেখযোগ্য।

(১) উৎসৃষ্টিকাঙ্ক ঃ এইবিধ ৰূপক কৰুণ ৰস প্ৰধান, স্ত্ৰী চৰিত্ৰ বহুল আৰু কবি কল্পিত কাহিনী আৰু বিলাপ আৰ্ত্তনাদেৰে ভৰপুৰ।

(২) ভাণ ঃ ধূৰ্ত্ত বা কুট চৰিত্ৰই আকাশ ভাষণৰ সহায়ত অৰ্থাৎ আকাশৰ ফালে চাই কাল্পনিক পাত্ৰৰ লগত উক্তি প্ৰত্যুক্তিৰ যোগেদি বীৰ ৰস সূচক কাৰ্য্য প্ৰকাশ আৰু প্ৰদৰ্শন কৰিলে সি হয় ভাণ.।

(৩) ব্যায়োগ ঃ ব্যায়োগৰ কথাবস্তু ইতিহাস প্ৰসিদ্ধ। ৰাজৰ্ষি, দিব্যপুৰুষ ইয়াৰ চৰিত্ৰ। ই সৃঙ্গাৰ ৰস প্ৰধান আৰু স্ত্ৰী চৰিত্ৰৰ সংখ্যাল্পতা - ইয়াৰ লক্ষণ। ইয়াত মাত্ৰ এদিন বা এবেলাৰ ঘটনাৰ ৰূপায়ণ কৰিব লাগে।

(৪) বীথী ঃ আকাশ ভাষণৰ সহায়ত উক্তি প্ৰত্যুক্তি প্ৰদান কৰি এক বা দুজন চৰিত্ৰই শৃঙ্গাৰ ৰস ভাৱ আৰু ক্ৰিয়া প্ৰদৰ্শন কৰা নাট হ'ল বীথী।

গতিকে দেখা গ'ল যে আধুনিক একাঙ্কিকাৰ ক্ষেত্ৰত যি ৰচনা বিধান আৰু কৌশল প্ৰয়োগ হোৱা দেখা যায় তাৰ লগত সংস্কৃত নাটৰ ৰচনাবিধি আৰু

কৌশল সম্পূৰ্ণ বেলেগ। আদৰ্শত ভিন্ন। সংস্কৃত নাট ৰসপ্ৰধান আৰু কাব্যধৰ্মী। কিন্তু আধুনিক নাট বাস্তৱাত্মক। সংস্কৃত নাটকত সংঘাতৰ মহত্ত্ব আৰু তীব্ৰতা নথকাত 'টেনচনো' নাই। আৰু তাৰ ফলত ভাবৰ ঘণীভূত একাগ্ৰতা (Concentration) নাই।

একাঙ্কিকাৰ বিশেষত্ব

এটা অঙ্কতে সামৰা স্বল্পায়তন নাট যদিও একাঙ্কিকাৰ কাৰণে ঐক্য (unity), একাগ্ৰতা (concentration) আৰু সংহতি (integration) একান্ত প্ৰয়োজন। বহুমুখিতা বা বস্তুবিভেদে ইয়াক বিকলাঙ্গ কৰে। প্ৰভাৱৰ ঐক্য (unity of impression) আৰু ঘটনা সংস্থাপনৰ ঐক্য অপৰিহাৰ্য্য। স্থান আৰু কালৰ ঐক্য সচৰাচৰ ৰক্ষা কৰিবলগীয়া হয় যদিও এই দুটা একেবাৰে অপৰিহাৰ্য্য বুলিও ক'ব নোৱাৰি। সাধাৰণতে মুহূৰ্তৰ ঘটনা ৰূপায়ণত স্থানৰ পৰিবৰ্তন আৰু সময়ৰ ব্যৱধান প্ৰদৰ্শন কৰিবলৈ সুবিধাও নাথাকে। তথাপিও ঘটনাৰ মেৰ অতীতলৈ প্ৰসঙ্গক্ৰমে টানি নিয়াত কোনো বাধা নাই। কিয়নো মঞ্চত অভিনীত হয় প্ৰস্তুত ঘটনা। কিন্তু সেই ঘটনাৰ বীজ অতীতত নিহিত থাকিব পাৰে। কাহিনী নিৰ্মাণত নাট্যকাৰে কেৱল এক স্থিতি আৰু প্ৰাধান্য ৰক্ষা কৰিলেই হ'ল। এনে ধৰণৰ এক কোণীয়া প্ৰদৰ্শনেই একাঙ্কিকাৰ বিশেষত্ব। এক ভাৱনাৰ ফলস্বৰূপে দৰ্শকৰ মনত এক প্ৰভাৱৰ সৃষ্টি হ'ব লাগে। কিন্তু এক প্ৰভাৱৰ ঠাইত বিক্ষিপ্ততা আৰু অনেক বহুৰূপিতাই যদি দৰ্শকৰ মন দোদুল্যমান কৰি তোলে তেন্তে সেই একাঙ্কিকা সাৰ্থক হ'ব নোৱাৰে। কথাবস্তু (content) ৰ ওপৰত নাট্যকাৰৰ কঠিন নিয়ন্ত্ৰণ থাকিব লাগে। জীৱনৰ অলেখ ঘটনাৱলীৰ পৰা যি যি অংশ বা স্থল নাট্যকাৰে নাটকৰ কাৰণে বাছি লয় সেইবোৰৰ মাজত পাৰস্পৰিক সামঞ্জস্য তথা সমন্বয় স্থাপন একান্তভাৱে অপৰিহাৰ্য। নাটকৰ বিভিন্ন স্তৰৰ মাজত কলাসুলভ ঐক্যৰ লগত সহজ সমন্বয় থকা উচিত।

ইয়াৰ উপৰিও আন এটি মহত্ত্বপূৰ্ণ বিষয় হৈছে দৰ্শকৰ ধ্যানাকৰ্ষণ বা ঔৎসুক্য — আদিৰ পৰা অন্তলৈ অব্যাহত ৰখা। দৰ্শকৰ মনত উদ্বিগ্নতা, বিস্ময়, সংশয় আৰু কৌতূহল (এক কথাত Suspense) ক্ৰমাগত বৃদ্ধি কৰি সহজ বা স্বাভাৱিক পদ্ধতিৰে সেই কৌতূহলৰ নিৰসন কৰিব লাগে। অন্যান্য নাটকৰ দৰেই

একাঙ্কিকাতো বিকাশৰ চাৰিটা স্তৰ থাকিব লাগে। যেনে ঃ

বিকাশৰ স্তৰ

প্ৰাৰম্ভ	বিস্তাৰ	উৎকৰ্ষ	আকৰ্ষ
(Begining)	Development)	(climax)	(Anticlimax)

১) প্ৰাৰম্ভঃপ্ৰাৰম্ভত পটভূমি নাইবা ঘটনাৰ পৰিচয় প্ৰদান কৰা হয়। বিস্তৃত ভূমিকা দীঘলীয়া উক্তি বা ভাষণ একাঙ্কিকাত বৰ্জনীয়। নিতান্ত সংক্ষিপ্তভাৱে পটভূমিৰ লগত দৰ্শকক পৰিচয় কৰাই দিয়া উচিত.।

২) বিস্তাৰঃ দ্বিতীয় স্তৰত নাটকীয় ভাবৰ দ্বন্দ (conflict) বিকাশৰ পথ মুকলি কৰি দৰ্শকক উৎসুক্য বা কৌতূহল সৃষ্টি কৰিব লাগে।

৩) উৎকৰ্ষ ঃ তৃতীয় স্তৰত কাহিনীক চৰম অৱস্থালৈ উন্নীত কৰিব লাগে। নাটকীয় ভাব আৰু দ্বন্দ্বক শীৰ্ষ বিন্দুলৈ লৈ যাব লাগে যাতে প্ৰাৰম্ভতে উপস্থাপিত ঘটনাই ক্ৰমে বিবৃত হৈ উৎকৰ্ষ বা শীৰ্ষবিন্দু লাভ কৰে।

৪) অপকৰ্ষ ঃ চতুৰ্থ বা অপকৰ্ষত নাটকৰ অভিমত অৱস্থা প্ৰদৰ্শিত হ'ব লাগে.।

এই চাৰিটা স্তৰৰ কোনোবাটো কেতিয়াবা আনটোৰ লগত মিলিতভাৱে প্ৰদৰ্শন কৰিব পাৰি। প্ৰাৰম্ভিক আৰু বিস্তাৰৰ স্তৰ দুটাক যেনেকৈ মিলিজুলি প্ৰকাশ কৰিব পাৰি ঠিক তেনেকৈ উৎকৰ্ষ আৰু অপকৰ্ষক বিচ্ছিন্ন নকৰাকৈয়ো অৰ্থাৎ যৌথভাৱে নাটকৰ যৱনিকা পেলাব প্যাৰি। কোন স্থলত বা কোন সংলাপৰ পিচত বা কোন ঘটনাক্ৰমৰ শেষত নাটকৰ পৰিসমাপ্তি আনিলে দৰ্শকৰ মনত ৰেখাপাত কৰিব পাৰিব সেই প্ৰায়োগিক কৌশলটো ভালদৰে আয়ত্ব কৰি লোৱাটোৰ ওপৰতে নাটকৰ সাফল্য নিৰ্ভৰ কৰে।

একাধিক দৃশ্যৰ অৱতাৰণা ?

তথাপিও এটা প্ৰশ্ন প্ৰায়েই উত্থাপিত হৈ আহিছে আৰু একপ্ৰকাৰ controversy বা বিসম্বাদৰ জন্ম দিছে সেইটো হৈছে একাঙ্কিকাত একাধিক দৃশ্য থাকিব পাৰেণে নোৱাৰে। মঞ্চ খালি কৰি পাত্ৰ-পাত্ৰীক ভিতৰলৈ প্ৰৱেশ কৰাই

আকৌ নতুন দৃশ্যৰ অৱতাৰণা কৰিব পাৰিনে নোৱাৰি ? আগতেই কোৱা হৈছে যে এই বিষয়ত কোনো ধৰাবন্ধা নিয়ম নাই। সাধাৰণভাৱে একাঙ্কিকাত অধিক দৃশ্য নথকাটোৱেই স্বাভাৱিক। কাৰণ দৃশ্য পৰিবৰ্তন কৰিবলৈ গ'লে স্থান আৰু কালৰ পৰিবৰ্তনো সূচনা কৰিব লাগিব। ফলত একাঙ্কিকাৰ একমুখীতা বা সংহতি নষ্ট হোৱাৰ সম্ভাৱনা থাকে। কিন্তু এটা কথা ঠিক যে একাধিক দৃশ্যৰ অৱতাৰণা কৰিও যদি বিষয়বস্তুৰ ঐক্যৰ বাবে সংহতি সফলভাৱে প্ৰয়োগ কৰা হয় তেন্তে তাত কোনো আপত্তিৰ কাৰণ থাকিব নোৱাৰে। তদুপৰি নাট্যকাৰে কোনো এক বিষয়ৰ ওপৰত এক বা একাধিক দৃশ্যৰ অৱতাৰণা কৰাৰ অন্তত যুক্তিযুক্ততা আছেনে নাই সেইটোও বিচাৰ্য্য বিষয়।

অসমীয়া একাঙ্কিকা নাট

আকাৰৰ ফালৰ পৰা অঙ্কীয়া নাটবোৰ একাঙ্কিকাৰ প্ৰচিন নিদৰ্শন যেন লাগিব পাৰে। কিন্তু প্ৰকাৰৰ ফালৰ পৰা সেই নাট আধুনিক একাঙ্কিকাৰ পূৰ্বপুৰুষ বুলি গণ্য কৰিব নোৱাৰি। কিয়নো অঙ্কীয়া নাটৰ বিকাশ আৰু পৰিবৰ্তনৰ ফলত আজিৰ একাঙ্কিকা নাট্যৰূপ গঢ়ি উঠা নাই। অৱশ্যে গুণগত বৈশিষ্টৰ ফালৰ পৰা মাধবদেৱৰ দুই এখন নাটকে একাঙ্কিকাৰ কিছু ওচৰ চাপিবলৈ সমৰ্থ হৈছে।

অসমীয়া একাঙ্কিকাৰ প্ৰকৃত ইতিহাস দৰাচলতে স্বাধীনোত্তৰ কালৰ পৰাহে আৰম্ভ হৈছে। অঙ্কীয়া নাটৰ দৰে স্বাধীনতাৰ পূৰ্বৰ কালছোৱাত লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱা, বেণুধৰ শৰ্ম্মা, লক্ষীধৰ শৰ্ম্মা আৰু তেওঁলোকৰ সমসাময়িক দুই এজনে চুটি নাট ৰচনা কৰিছিল যদিও সেইবোৰক ঠিক একাঙ্কিকাৰ তালিকাভুক্ত কৰিব নোৱাৰি। সেইবোৰৰ বেছিভাগেই লঘু চুটি নাট হিচাপে ৰচিত হৈছিল বুলিব লাগিব।

প্ৰকৃতপক্ষে একাঙ্কিকাৰ শিল্পবিধি সম্পৰ্কে সচেতন হৈ নাট্যকাৰসকলে এই শ্ৰেণীৰ নাট ৰচনা কৰিবলৈ লয় স্বাধীনতা লাভৰ কেবাবছৰো পিচৰ পৰাহে আৰু পঞ্চাশৰ দশকতহে এই নাট্যাভিনয়বো পাতনি মেলা হয়।

১৯৫৪ চনৰ কথা। সৰ্বভাৰতীয় যুৱ মহোৎসৱ সেইবাৰেই প্ৰথম বাৰৰ বাবে নতুন দিল্লীত অনুষ্ঠিত হয়। গুৱাহাটী বিশ্ববিদ্যালয়ৰ সাংস্কৃতিক দলটোৰ নেতৃত্বত আছিল ডঃ ভূপেন হাজৰিকা আৰু ডং মহেশ্বৰ নেওগ। দলটো

প্ৰতিনিধিত্ব কৰিছিল — দুৰ্গেশ্বৰ বৰঠাকুৰ, শৈল বৰুৱা, ভদ্ৰ বৰা, বীৰেন্দ্ৰ নাথ দত্ত, বাদল দাস, বিজয়শঙ্কৰ দাস, তফজুল আলী, জ্যোতিৰ্ময় কাকতি, বিষ্ণু খাউণ্ড, বিনন্দ বৰুৱা, অৱনী গোঁহাই বৰুৱা, মনোৱাৰ ইচলাম বৰা, প্ৰীতি জোৱাদ্দাৰ, দিলীপ চৌধুৰী, অজিত সিংহ, নিত্যানন্দ ভূঞা, কুলদা ভট্টাচাৰ্য্য আৰু মহিলাৰ শাৰীত আছিল ঃ চিত্ৰা গুহ, অঞ্জলী মেছ, অনু তামুলী, শেৱালী দেৱী, লিলি দাস, কাকলি দাস আদি তৎকালিন গুৱাহাটী বিশ্ববিদ্যালয় আৰু ইয়াৰ অধীনস্থ মহাবিদ্যালয়ৰ ছাত্ৰ-ছাত্ৰী। ৰেডিঅ' নাটক 'এৰাবাটৰ সুৰে' (ৰচনা ভূপেন হাজৰিকা) যোগ্যতাৰ পুৰস্কাৰ অৰ্জন কৰিছিল। কিন্তু সেই উৎসৱত পৰিবেশিত 'মণিৰাম দেৱানে' প্ৰসংসা অৰ্জন কৰিবলৈ সমৰ্থ হৈছিল যদিও 'টেকনিকেল' কাৰণত সেইখন পুৰস্কাৰৰ পৰা বঞ্চিত হ'ল। কাৰণটো হ'ল সেইখন একাঙ্কিকা-নাটক হিচাপে গ্ৰহণ কৰিব পৰা নগ'ল। সেইকথা গম পালো আচৰিতভাবে।

দিল্লীস্থ হাঙ্গেৰীয়ান দুতাবাসৰ এজন বিষয়া, নামটো সিমান দূৰ মনত পৰে মিঃ চাৰ্লচ ফেব্ৰি (তেওঁ প্ৰকৃততে এজন শিল্প সমালোচকো)। আমাৰ দলটোক মাতি নি মহোৎসৱৰ মুখ্য পৰিচালক সঞ্চালক জি. ডি চন্ধি চাহাবৰ সাক্ষাততে একাঙ্ক নাটকৰ ওপৰত এটি তথ্যবহুল সাৰুৱা বক্তব্য ডাঙি ধৰে। একাঙ্কিকা নাটকৰ প্ৰকৃত সংজ্ঞা, লক্ষণ, বৈশিষ্ট, unity, concentration, impression, ৰচনা বিধি, কৌশল আদি বিভিন্ন বিষয়ত তেওঁ ইমান পুঙ্খানুপুঙ্খভাৱে ব্যাখ্যা কৰিছিল যে দুৰ্গেশ্বৰ বৰঠাকুৰ, তফজ্জল আলী, শৈল বৰুৱা আদি কৰি আমি আটায়ে একাঙ্কিকা নাটক পৰিবেশন কৰাৰ ক্ষেত্ৰত আমাৰ ত্ৰুটিৰ বিষয়ে জনাই নহয় লগতে সমগ্ৰ বিষয়টোৰ ওপৰত এটি পৰিষ্কাৰ ধাৰণা হৃদয়ঙ্গম কৰি ল'ব পাৰিলো। তফজ্জল আলী, দুৰ্গেশ্বৰ বৰঠাকুৰেতো বিশুদ্ধ প্ৰণালীত একাঙ্ক নাটক লিখাত মনোনিবেশ কৰিলে। তফজ্জল আলীৰ 'নেপাতি কেনেকৈ থাকো' আৰু দুৰ্গেশ্বৰ বৰঠাকুৰৰ 'বিহুগুটিৰ বিলৈ' আৰু 'নিৰুদ্দেশ' এই সময়তে লিখা। সমসাময়িকভাৱে পূৰ্ণাঙ্গ নাটত ব্যুৎপত্তি অৰ্জন কৰাসকলৰ পৰাই প্ৰবীন ফুকন, সত্যপ্ৰসাদ বৰুৱা, ডঃ ভবেন শইকীয়া, যোগেন চেতিয়া, মহেন্দ্ৰ বৰা, দেবকুমাৰ শইকীয়া আৰু কিৰণ শইকীয়ায়ো সফলভাৱে একাঙ্ক নাট লিখি উলিয়ায়।

পৰবৰ্ত্তী যুব মহোৎসৱবোৰত একাদিক্ৰমে অসমৰ নাট্যদলবোৰৰ জয়

জয়কাৰ, 'বিভ্ৰাট', 'মহাসমৰ', 'চেনেহৰ সোঁতা' আদি একাঙ্কিকা নাটকবোৰ উপস্থাপন কৰি উপৰ্যুপৰি শ্ৰেষ্ঠ দল, অভিনেত্ৰী, অভিনেতা, পৰিচালক আদিৰ আকাঙ্খিত পুৰস্কাৰসমূহ কঢ়িয়াই আনিবলৈ সক্ষম হৈছিল। এইদৰে আৰম্ভ হ'ল একাঙ্কিকা নাটকৰ জয়যাত্ৰা। এই সময়ত নাটক ৰচনা, চৰ্চা আৰু মঞ্চায়নৰ ধুম-ধুপালৰ মাজতেই জন্ম ললে এটি অনুষ্ঠানে — সদৌ অসম একাঙ্ক নাট সন্মিলন। সন্মিলন প্ৰতিষ্ঠাৰ যোগেদি আকৌ অসম ভিত্তিত প্ৰথম বাৰৰ বাবে একাঙ্ক নাট প্ৰতিযোগিতা অনুষ্ঠিত হয়। ১৯৫৭-৫৮ চনত প্ৰতিষ্ঠিত সন্মিলনৰ গুৰি ধৰিছিল কলাগুৰু বিষ্ণুৰাভা (সভাপতি) আৰু তফজ্জল আলী (সাঃ সম্পাদক)। পৰৱৰ্ত্তী বছৰত সন্মিলনৰ পূৰ্ণাঙ্গ অধিবেশন অনুষ্ঠিত হয় শিৱসাগৰত। আৰু তাতেই গৃহীত হয় সন্মিলনৰ সংবিধান। যোগেন চেতিয়া, শিৱপ্ৰসাদ বৰুৱা, অনিল শৰ্ম্মা, হাচান চৰিফ, চৰিফুদ্দিন আহমেদ আদিকে প্ৰমুখ্য কৰি তেতিয়াৰ নাট্যানুৰাগীসকলে এই অনুষ্ঠানৰ যোগেদি নাট্যশিল্পটো আগুৱাই যোৱাত প্ৰভুত বৰঙণি আগবঢ়ায়। আৰু পৰৱৰ্ত্তী বছৰ সমূহত ডিব্ৰুগড়, তেজপুৰ, উত্তৰ লক্ষীমপুৰ, গুৱাহাটী আদি ঠাইত অধিবেশন তথা প্ৰতিযোগিতাসমূহ অনুষ্ঠিত কৰাৰ বাট মুকলি কৰে।

এইদৰে বাৰ্ষিক নাট সন্মিলনৰ লগতে প্ৰতিযোগিতা অনুষ্ঠিত হোৱাৰ উপৰিও ঠায়ে ঠায়ে সন্মিলনৰ আঞ্চলিক শাখা-প্ৰশাখা গঢ়ি উঠে। আৰু একাঙ্ক নাট্যশিল্প আগুৱাই যোৱাত প্ৰভুত বৰঙণি আগবঢ়ায়। কিন্তু ষাঠিৰ দশকত একাঙ্ক শব্দটো পৰিহাৰ কৰি অনুষ্ঠানটোৱে নতুন নাম লয় 'অসম নাট্য সন্মিলন'। এই নাট্য সন্মিলনখনৰ গুৰি ধৰাসকলৰ ভিতৰত বিষ্ণুৰাভা, তফজ্জল আলীকে প্ৰমুখ্য কৰি ফণী তালুকদাৰ, ৰত্ন ওজা, যোগেন চেতিয়া আদিৰ নাম উল্লেখযোগ্য।

নাট্যসন্মিলনৰ আন এটি উল্লেখযোগ্য বৰঙণি হ'ল নগাওঁ জিলাৰ বেবেজীয়াত প্ৰতিষ্ঠিত হ'বলগীয়া নাট্য প্ৰকল্পটো। এই নাট্য প্ৰকল্পটো সম্পূৰ্ণ হৈ উঠিলে আৰু ই প্ৰকৃত অৰ্থত কাৰ্য্যক্ষম হ'লে অসমৰ নাট্যজগতত বহুদিনীয়া অভাৱ পৰিপূৰণ হোৱাৰ উপৰিও অসমৰ নাট্যশিল্পক আৰু এখোজ আগুৱাই যোৱাত সহায় কৰিব।

ষষ্ঠদশ অধ্যায়

একাঙ্ক নাট প্ৰতিযোগিতা

এইটো সুখৰ বিষয় যে সাম্প্ৰতিক কালত অসমৰ বিভিন্ন চহৰত আনকি গ্ৰামাঞ্চলততো একাঙ্ক নাটকৰ প্ৰতি নবীন নাট্যকৰ্মীসকলৰ উপৰিও সৰ্বসাধাৰণ ৰাইজৰ মাজতো একপ্ৰকাৰ উৎসাহজনক আগ্ৰহ পৰিলক্ষিত হৈছে। ফলস্বৰূপে বিভিন্ন ঠাইত এনে কিছুমান সাংস্কৃতিক অনুষ্ঠান বা সংস্থা গঢ় লৈ উঠিছে যিবোৰৰ গুৰি ধৰোতাসকলে নাট্যশিল্পক আন্দোলনৰ বাটত আগবঢ়াই নিয়াৰ পদক্ষেপ হিচাপে আশাশুধীয়াভাৱেই একাঙ্ক নাট প্ৰতিযোগিতা অনুষ্ঠিত কৰিবলৈ লৈছে। এই প্ৰতিযোগিতাসমূহৰ প্ৰায়বোৰ স্থানীয় বা জিলাভিত্তিক, কোনোবোৰ আকৌ আঞ্চলিক ভিত্তিত আৰু মুষ্টিমেয় কিছু সংখ্যক প্ৰকৃতপক্ষেই সদৌ অসম ভিত্তিত বছৰি অনুষ্ঠিত হয়। আকৌ অসম ভিত্তিত একাঙ্ক নাট প্ৰতিযোগিতা পতাসকলৰ ভিতৰত বিশ্বনাথ চাৰিআলিৰ সূৰ্য্য বৰা সোঁৱৰণী প্ৰতিযোগিতাখনকেই আগৰণুৱা বুলিব পাৰি।

ইয়াৰ উপৰিও বৰ্তমানলৈকে নলবাৰী (প্ৰসন্ন নাৰায়ণ সোঁৱৰণী), বৰপেটা (ৰঙঘৰ), জাগীৰোড (কাগজকল), বঙাইগাঁও (বি. আৰ. পি. এল), মৰাণ (নাট্যসমাজ), উত্তৰ লক্ষীমপুৰ (মিনাৰাম শইকীয়া সোঁৱৰণী), মৰিগাঁও (ক্ষিৰোদ বৰুৱা সোঁৱৰণী), পুৰণিগুদাম, ছয়গাঁও, বৰুৱা বামুনগাঁও, শিৱসাগৰ, যোৰহাট, কামপুৰ, ডিগবৈ, নগাঁও আদি ঠাইত প্ৰতিবছৰে স্থানীয় আৰু বাহিৰৰ নাট্যদলবোৰৰ ব্যাপক যোগদানৰ ভিত্তিত একাঙ্ক নাট প্ৰতিযোগিতাসমূহ অনুষ্ঠিত হৈ আহিছে।

এই প্ৰতিযোগিতাসমূহ অনুষ্ঠিত হোৱাৰ পৰা সমগ্ৰ নাট্যশিল্পটোৱে লাভবান হৈছে বুলি একে আষাৰে ক'ব পাৰি। একো একোখন প্ৰতিযোগিতাৰ একোনিশা গড়ে সৰ্বনিম্ন ৭/৮ টাকৈ দলে যোগদান কৰালে চাই (প্ৰতিদলত সৰ্বাধিক ৮ জনকৈ শিল্পী) অসংখ্য নাট্যশিল্পী কলাকুশলীয়ে এই নাটকবোৰত

অংশ গ্ৰহণ কৰিবলৈ একো একোখন মঞ্চ পাইছে। অভিনয় প্ৰদৰ্শন কৰিবলৈ পাইছে উৎসাহী দৰ্শকবৃন্দ। এইদৰেই তেওঁলোক নিজ নিজ প্ৰতিভা বিকাশৰ বাবেও সুযোগ পাব পাৰিছে। অন্যথা অসমৰ অতি সীমিত সংখ্যক স্থায়ী মঞ্চত তেওঁলোকে অভিনয় কৰাৰ সুবিধাৰ পৰা স্বাভাৱিকভাৱে বঞ্চিত হৈ থাকিলেহেঁতেন। কেৱল সেয়েই নহয় প্ৰতিযোগিতাত সাফল্যৰ বাবে উন্নত মানৰ কলা প্ৰদৰ্শন কৰিবলৈ শিল্পী কলাকুশলী সকলক বাধ্য কৰাইছে — এই প্ৰতিযোগিতা সমূহে।

অৱশ্যে প্ৰতিযোগিতাবোৰৰ মাজত কোনো যোগসূত্ৰ নথকাৰ ফলত অসুবিধাও নোপোৱাকৈ থকা নাই। এই প্ৰতিযোগিতাৰ পৰিচালনা সংস্থাবোৰৰ এখন উমৈহতীয়া মঞ্চ থকা হ'লে অসমৰ ইমূৰৰ পৰা সিমূৰলৈ ঠায়ে ঠায়ে অনুষ্ঠিত প্ৰতিযোগিতাবোৰ ওপৰা ওপৰি নোহোৱাকৈ পাতিব পৰা গ'লহেঁতেন। তদুপৰি যিকোনো ধৰণে প্ৰতিযোগিতাৰ বিচাৰক নিযুক্তি দিয়াৰ পৰিবৰ্তে এখন সৰ্বজনগ্ৰাহ্য বিচাৰকৰ পেনেল প্ৰস্তুত কৰি তাৰে পৰাই উপযুক্তজনক বিচাৰৰ দায়িত্ব অৰ্পণ কৰিলে প্ৰতিযোগিতাৰ মানদণ্ড সাৰ্বজনীনভাৱে উন্নত হোৱাৰ সুযোগ ওলালহেঁতেন।

নাট্যকাৰৰ দায়িত্ব

নাট্য মঞ্চৰ সৈতে আটাইতকৈ ঘনিষ্ঠ যোগাযোগ হ'ল নাট্যকাৰৰ। আৰু কেৱল নাট্যমঞ্চই নহয় বৰ্তমান আৰু আগন্তুক কালৰ সকলো দৰ্শকৰ লগতে তেওঁৰ যোগাযোগ আটাইতকৈ বেছি। সেইবাবে নাট্যকলাৰ উন্নতি কল্পে নাট্যকাৰৰ দায়িত্বই প্ৰধান। সাহিত্য ৰচনা হুজুগত কৰা কাম নহয়। জনসমাজৰ সক্ৰিয় কল্যাণ কামনাতেই কথাশিল্পীয়ে সাহিত্য ৰচনা কৰে। খ্যাতি লাভৰ কামনাৰে চিত্ত চমৎকাৰী বাসনা সাহিত্য সৃষ্টিৰ প্ৰাণবস্তু হ'ব নোৱাৰে।

আধুনিক কালৰ নাটকৰ পিনে লক্ষ্য কৰিলেই দেখা যায় যে জনসংযোগ আৰু কৃষ্টি কল্যাণৰ পৰিপূৰ্ণ অগ্ৰসৰতাৰ সৈতে যে নাটকৰ কোনো যোগসূত্ৰ আছে এই কথা কোনো কোনো নাট্যকাৰে পাহৰি যায়। আজিৰ নাট্যকাৰ অবিমিশ্ৰ জনৰুচিৰ সমৰ্থক আৰু এই সমৰ্থনৰ বাবে কেতিয়াবা ফাকি দি বা প্ৰসংশা পাবৰ বাবেও নানান উদ্ভত সৃষ্টি নাটকৰ নামত চলাই যাবৰ চেষ্টা কৰাও

দেখা যায়। মনস্তত্ত্বৰ নামত তথাকথিত জনবিশ্লেষণাত্মক নাটক নাইবা প্ৰগতিশীলতাৰ নামত শ্লোগানৰ পয়োভৰেৰে ভাৰাক্ৰান্ত নাটকেও কোনো উদ্দেশ্য সাধন কৰিব নোৱাৰে।

বিদেশী নাট ৰচনা শৈলীৰ যথেচ্ছ অনুকৰণ আৰু বহুক্ষেত্ৰত মৌলিক নাটকৰ ছদ্মবেশত সেইবোৰ প্ৰচাৰিত হোৱাও আমি দেখিবলৈ পাইছো। ইয়াৰ উপৰিও আছে বিদেশী বিষয়বস্তুৰ আমদানী। আনকি বিদেশী চলচিত্ৰৰ অনুকৰণত নাট্য ৰূপায়ণ। হলিউডৰ চিত্ৰ শিল্পৰ অনুকৰণত অসমীয়া নাটক ৰচনা কৰি কোনবিধ জাতীয় কল্যাণ সাধন হ'ব সেইটো বুজা টান — তথাপিও হৈছে। এই ধৰণৰ অনুকৰণত কোনোবাই স্বীকৃতি জাতীয় সংস্কৃতিৰ দায়িত্ব পালনত সফল হ'ব — এই কথা আমি বিশ্বাস নকৰো।

বিদেশী নাটকৰ অনুবাদৰ আমি অপক্ষপাতী নহয়, বৰং বিদেশী সমাজৰ পৰা উচ্চ ভাব-চিন্তা আৰু মঙ্গলজনক ৰীতি পদ্ধতি আহৰণ কৰিও স্বদেশী নাটকৰ উন্নতি সাধন কৰিব পৰা যাব পাৰে। আমাৰ নাট্যকলাৰ উন্মেষ যুগৰ পৰাই এই আহৰণ আৰু স্বীকৃতিৰ পদ্ধতি চলি আহিছে। এই পদ্ধতিৰ আমি বিৰোধিতা নকৰো। কিন্তু অন্ধ অনুকৰণ সম্পৰ্কে আমাৰ মতামত হ'ল — অবিমিশ্ৰ অন্ধ অনুকৰণ নাইবা যুগ আৰু জীৱন বিচ্ছিন্ন কাল্পনিক কাহিনীৰ ৰূপায়ণ আকাঙ্খিত নহয়। নাটক হ'ব লাগে জনসাধাৰণৰ লগত সম্পৰ্ক থকা এক স্বচ্ছ প্ৰতিচ্ছবি।

ৰাজনৈতিক, অৰ্থনৈতিক, সামাজিক প্ৰভৃতি নানা কাৰণত আমাৰ জনসাধাৰণৰ মনত যি বিক্ষোভৰ সৃষ্টি হৈছে, আৰু সেই প্ৰতিক্ৰিয়াৰ ফলস্বৰূপে তেওঁলোকৰ হৃদয় আৰু মনৰ অভ্যন্তৰত যি পৰিবৰ্তন নৰীৱে সম্পাদিত হৈছে তাৰেই এটি জীৱন চিত্ৰ আমাৰ নবীন নাট্যকাৰসকলৰ পৰা পাবলৈ আমি আশা কৰো।

অৱশ্যে আধুনিক নাট্যকলা যে অবিমিশ্ৰ অন্ধ অনুকৰণ নাইবা সম্পূৰ্ণ যুগ আৰু জীৱন বিচ্ছিন্ন এনে নহয়। কোনো কোনো নাট্যকাৰে অৱশ্যে জনসংস্কৃতিৰ দৰদী শিল্পীৰূপে নিজকে প্ৰতিষ্ঠিত কৰিবলৈ সমৰ্থ হৈছে। তেওঁলোকৰ প্ৰতি নাট্যলোক কৃতজ্ঞ। সেইবাবে অন্যান্য নাট্যকাৰসকলেও সচেতন হোৱা উচিত। এটা কথা মনত ৰখা উচিত হ'ব যে নাটক হিচাপে আজি তেওঁলোকে যি উপহাৰ দিব সেই নাটক পাঠ কৰি তাৰ অভিনয় দৰ্শন কৰি এজনেই হওঁক বা দুজনেই হওঁক বা বহুজনেই হওঁক কোনো কোনো প্ৰভাৱিত হ'বই। সেই প্ৰভাৱ যদি

ৰুচিহীনতা বা সংস্কৃতিৰ ভ্ৰান্ত ধাৰণাৰ বশৱৰ্ত্তী হৈ পৰে — তেনেহ'লে তাতকৈ ডাঙৰ অপৰাধ আৰু নাই। জনপ্ৰিয়তা সকলোৱে বিচাৰে। কিন্তু কেৱল জনপ্ৰিয়তাই যদি একমাত্ৰ কাম্য হয় তেন্তে সেয়া নিশ্চয় সমালোচনাৰ যোগ্য। বিখ্যাত বঙ্গীয় নাট্য পৰিচালক শম্ভুমিত্ৰৰ ভাষাত ক'বলৈ গ'লে, "জীয়াই থকাৰ দৰে ডাঙৰ পূণ্য আৰু একো নাই। কিন্তু জীয়াই থাকিব লাগিব জীয়াই থকাৰ দৰে — নতুনক গঢ়ি তোলাৰ ক্ষেত্ৰত সাহায্য কৰাৰ প্ৰেৰণাত। নিতান্ত জনপ্ৰিয় হ'ব বিচৰাটো আত্মমৰ্যদাৰ অৱমাননা।"

অৱশ্যে সুখৰ কথা এয়ে যে নাট্যকলা আজি আৰু কেৱলমাত্ৰ আনন্দ বিতৰণৰ মাজতেই সীমাবদ্ধ নহয়। জাতীয় শিক্ষা-সংস্কৃতি আৰু দেশাত্মবোধৰ ভাব সঞ্চাৰী হিচাপে নাটকক আজি সকলো মানুহেই স্বীকাৰ কৰি লৈছে। আৰু এই সংস্কৃতিৰ লগে লগে নতুন সহস্ৰাব্দলৈ নবযুগৰ প্ৰস্তুতি পৰ্বৰ আৰম্ভণি। জাতীয় সংস্কৃতিৰ ধাৰক আৰু বাহক হিচাপে নাট্যকাৰে ৰঙ্গমঞ্চক প্ৰতিষ্ঠা কৰাৰ কঠিন সংকল্পত ব্ৰতী হ'ব লাগিব। তাৰ বাবে নাট্যকাৰেই হ'ব লাগিব পথীকৃত, আগৰণুৱা। নাটকে জীৱনৰ কথা, সমাজৰ কথা, সমসাময়িক পৰিস্থিতিৰ কথা ক'বই লাগিব। দৰ্শকেও নাটক চাই উঠি নিজ দায়িত্ব সম্পৰ্কে কিবা এটা উপলব্ধি কৰিব পাৰিব লাগিব। আৰু নাটকে মনোৰঞ্জনো দিব লাগিব। নাটক কোনো কাৰণতেই এচাম বুদ্ধিজীৱিৰ আচুতীয়া চৰ্চাৰ আহিলা নহয় — ই হ'ব লাগিব সকলোৰে বাবে। কেৱল মাত্ৰ বৌদ্ধিক কচৰৎ নকৰি নাটকে মনোৰঞ্জনৰ যোগেদিয়েই দৰ্শকক কাহিনীৰ গভীৰতালৈ লৈ গৈ নাটকৰ প্ৰতিপাদ্যখিনি দাঙি ধৰিব লাগিব।

নাট্যশিল্পৰ উন্নতিকল্পে

নাট্যমঞ্চৰ মাধ্যমত অসমৰ নাট্য ৰসিকসকলক সংহত কৰি নাট্য সাহিত্যৰ সৃষ্টি আৰু ইয়াৰ অভিনয় প্ৰযোজনাক জনপ্ৰিয় কৰি তুলিবলৈ নিয়মিত অভিনয়ৰ উপৰিও নাট্য উন্নয়ন পৰিকল্পনা গ্ৰহণ কৰিব লাগিব। প্ৰতিষ্ঠা কৰিব লাগিব জাতীয় নাট্যশালা — যাৰ যোগেদি সাৰ্থক নাট্যকাৰ সৃষ্টিৰ প্ৰক্ৰিয়া আৰম্ভ হোৱাৰ উপৰিও নাট্য ৰচনাৰ ওপৰত কৰ্মশালা, গৱেষণা আদি অনুষ্ঠিত হ'ব। গোটেই বছৰ জুৰি নাট্য উৎসৱ, প্ৰতিযোগিতাৰ যোগেদি সাৰ্থক নাট্যকাৰ শিল্পী,

প্ৰযোজকক, কলাকুশলীক পুৰস্কৃত কৰাৰ ব্যৱস্থা কৰিব লাগিব। আমি ভাবো, ইয়াৰ উপৰিও নাট্য সাহিত্য সন্মিলন নিয়মিত অনুষ্ঠিত হ'ব লাগে যাতে উপযুক্ত নাটক ৰচনাৰ সুস্থ পৰিবেশ গঢ়ি উঠিব পাৰে। নাট্য সাহিত্য সন্মিলন, নাট প্ৰতিযোগিতা আৰু নাট মহোৎসৱৰ ফলত এফালে যেনেকৈ দেশৰ বিশিষ্ট জ্ঞানী-গুণী নাট্যকৰ্মীসকলৰ আলোচনা-সমালোচনাৰ মাধ্যমতে নাট্যকলাৰ ভৱিষ্যত কৰ্মপন্থা স্থিৰিকৃত হ'ব পাৰে ঠিক তেনেকৈ আনফালে আৰ্থিক প্ৰতিকূলতাৰ বাবে যথোচিত নাট্য প্ৰযোজনা কৰিবলৈ অপাৰগ নাট্যসংস্থা সমূহেও এই প্ৰতিযোগিতা বা উৎসৱবোৰত নাট মঞ্চস্থ কৰিবলৈ সুযোগ পাব পাৰে।

এনেবোৰ প্ৰচেষ্টাৰ ফলত ইতস্ততঃ বিক্ষিপ্ত নাট্যদলবোৰৰ অভিনয় একে ঠাইতে দেখাৰ সুযোগো ঘটি যাব। আধুনিক কালৰ নাট্য প্ৰযোজনা সম্পৰ্কিত চিন্তা-চৰ্চাৰ সৈতে জনসাধাৰণ সুপৰিচিত হ'ব লাগিব। নাট্যাভিনয়ৰ উপৰিও ব্যাপকভাৱে নাট্যসাহিত্য পাঠৰ আন্দোলন গঢ়ি তুলিব লাগিব। এইদৰেই নাট্যাভিনয়ক জনপ্ৰিয়তা কৰি তোলাৰ বাবে কেৱল মাত্ৰ নাটকৰ অভিনয় আৰু প্ৰযোজনাৰ মাজতে নিজকে সীমাবদ্ধ কৰি নাৰাখি নাট্যৰসিক জনসাধাৰণৰ ক্ৰমবৰ্দ্ধমান চাহিদাৰ লগত তাল মিলাই অসমৰ সমূহ নাট্য সংস্থাবোৰক লৈ নাট্য উৎসৱ বা প্ৰতিযোগিতাৰ আয়োজনৰ যোগেদি নাটকৰ বাণী সৰ্বশ্ৰেণীৰ জনসাধাৰণৰ ওচৰলৈ লৈ যোৱাৰ প্ৰয়াসত ব্ৰতী হ'ব লাগিব। এনে প্ৰচেষ্টা নিসন্দেহে হ'ব প্ৰশংসাযোগ্য। এই ক্ষেত্ৰত অসম নাট্য সন্মিলনো কিছু প্ৰশংসাৰ গৰাকী। আনুষ্ঠানিকভাৱে পতা একাঙ্ক নাট প্ৰতিযোগিতাবোৰেও এইক্ষেত্ৰত অৰিহনা আগবঢ়াইছে সেইটো ধ্ৰুৱসত্য। নতুন নতুন নাটকৰ অভিনয় কৰাৰ উপৰিও নাট্যশিক্ষাৰ বিদ্যালয় স্থাপনৰ দ্বাৰা নাট্যকলা বিজ্ঞান সম্পৰ্কে কৌতুহলী কৰি তোলাৰ প্ৰচেষ্টাত যিসকল অনুষ্ঠান-প্ৰতিষ্ঠান আগবাঢ়ি আহিছে তাৰে ভিতৰত Assam School of Drama ৰ নাম উল্লেখ কৰিব পাৰি। অসমত বিভিন্ন ঠাইত এওঁলোকে শাখা প্ৰশাখা খুলি নাট্য বিদ্যালয়ৰ প্ৰসাৰতাত প্ৰভুত অৰিহনা আগবঢ়াইছে। বিশ্বনাথ চাৰিআলিৰ বীণাপানি ৰঙ্গমঞ্চত, B.R.P.L. বঙাইগাওঁ, মৰিগাওঁ, জাগীৰোড কাগজকল, উত্তৰ লক্ষীমপুৰ, নগাওঁ নলবাৰী, বৰপেটা আদিত বিভিন্ন ঠাইত নাট্য প্ৰতিযোগিতা আৰু নাট কৰ্মশালা অনুষ্ঠিত কৰি নাট্যৰসিক ৰাইজৰ ধন্যবাদাৰ্হ হৈছে।

এনেবোৰ ব্যক্তিগত নাইবা যৌথ প্ৰচেষ্টাৰ ফলত নাট্যকলাৰ কিছু

পৰিমাণে শ্ৰীবৃদ্ধি হ'লেও উপযুক্ত চৰকাৰী পৃষ্ঠপোষকতা অবিহনে নাট্যশিল্পৰ সাৰ্থক বিকাশ কোনোপধ্যেই সম্ভৱ নহয়। অৱশ্যে চৰকাৰে এই সত্য উপলব্ধি কৰি কিছুদূৰ আগবাঢ়ি আহিছে আৰু বিভিন্ন নাট্য সংস্থালৈ বাৎসৰিক নাইবা এককালিন অনুদান আগবঢ়াইছে। অসম চৰকাৰৰ সাংস্কৃতিক বিভাগ আৰু বিশেষকৈ ভাৰত চৰকাৰৰ গীত-নাট বিভাগৰ এই ক্ষেত্ৰত বৰঙণি উল্লেখযোগ্য।

সম্প্ৰতি গুৱাহাটী বিশ্ববিদ্যালয়ৰ মাধ্যমত নাট্য সঙ্গীত ইত্যাদি কলাশিল্পৰ চৰ্চা আৰু গৱেষণাৰ বাবে বিভিন্ন মহলৰ পৰা পৰামৰ্শ আগবঢ়োৱা হৈছে। বিশ্ববিদ্যালয়ত নাট্যকলাৰ শিক্ষা আৰু গৱেষণাৰ ব্যৱস্থা হ'লে এই বিষয়ত এক নতুন অধ্যায়ৰ সূচনা হ'ব — তাত কোনো সন্দেহ নাই। এই আনুষ্ঠানিক শিক্ষাৰ ফলত নাট্যবিদ্যাৰ শিক্ষাৰ্থীসকলে নাটকক দেশৰ কৃষ্টি আৰু সংস্কৃতিৰ ধাৰক আৰু বাহক হিচাপে ভাবিবলৈ শিকিব। তদুপৰি নাট্যকলা সম্পৰ্কে উৎসাহিত হৈ নিজকে ভৱিষ্যতৰ প্ৰযোজক, পৰিচালক আৰু অভিনেতা-অভিনেত্ৰী হিচাপে গঢ় দিয়াৰ সাধনাত ব্ৰতী হোৱাৰ সুযোগ পাব।

নাট্যকলা আজি আৰু কেৱলমাত্ৰ মনোৰঞ্জনৰ উপকৰণ হৈ থকা নাই। ঊনবিংশ শতিকাৰ মাজ দশকৰ পৰা অসমত যি নাট্য চৰ্চাৰ সূত্ৰপাত হয়, উত্থান-পতন আৰু বন্ধুৰ পথ অতিক্ৰম কৰি বিংশ শতিকাৰ শেষ সীমা অতিক্ৰম কৰিছে — সেই নাট্যচৰ্চা আজি নানাভাৱে জাতীয় সংস্কৃতিৰ মৰ্মমূলত অনুপ্ৰানিত হৈ সুস্থ-সুন্দৰ জীৱন চিন্তাত নিজকে প্লাৱিত কৰক। নতুন শতিকাৰ নাট্য সাধকসকলৰ আশা-আকাংখ্যাৰ বলিষ্ঠ সম্ভাৱনাৰ নিশ্চয়তাত দ্যুতিমান হৈ উঠক।

জাতীয় নাট্যশালা

মনত ৰাখিব লাগিব যে এটা জাতিৰ পৰিচয় ইয়াৰ ৰঙ্গমঞ্চতহে। গতিকে জগতৰ এটা জাতি বুলি পৰিচিত হ'বলৈ হ'লে সকলোতকৈ আগতে মনৰ ভিতৰত নাট্যশালা সম্পৰ্কে যি অনাদৰ, অনীহা বা নিস্পৃহতা সন্নিবিষ্ট হৈ আছে সেয়া দূৰ কৰা প্ৰয়োজন। জাতীয় নাট্যশালা একোটা জাতিৰ জাতীয় কৃষ্টিৰ ধাৰক আৰু বাহক স্বৰূপ হ'ব পাৰে। নৃত্য-গীত, অভিনয়, সাহিত্য, ইতিহাস, নাট্যকলা সকলোৰে বিকাশ সম্ভৱ হৈ উঠিব পাৰে ইয়াৰ যোগেদি। সৰ্বজাতিৰ

শ্ৰেষ্ঠ সাহিত্যিকসকল নাট্যকাৰেই, সাহিত্যৰ মধ্যমণিও নাটকেই, অভিনয় অবিহনে নাট্য সম্পূৰ্ণ নহয়। গতিকে জাতীয় নাট্যশালা স্থাপন আৰু ইয়াৰ যোগেদি নাট্যশিল্পৰ উৎকৰ্ষ সাধনেই হ'ব আমাৰ জাতিটোৰ অস্তিত্ব ৰক্ষাৰ বাবে সৰ্বোৎকৃষ্ট জাতীয় প্ৰয়োজন।

দৰ্শকৰ ভূমিকা

নাটক, অভিনয়, পৰিবেশনা আৰু পৰিচালকৰ আলোচনাত দৰ্শকৰ বিষয় নিতান্ত প্ৰাসঙ্গিক, কিয়নো নাট্যাভিনয়ৰ সমগ্ৰ প্ৰক্ৰিয়াটোৱেই দৰ্শকৰ উদ্দেশ্যেই উৎসৰ্গীকৃত। নাট্যকাৰে নাটক ৰচনা কৰে নিজৰ খেয়াল খুচি চৰিতাৰ্থ কৰিবৰ্লৈ নহয়। তেওঁৰ ব্যক্তিগত ইচ্ছা-অনিচ্ছাৰ মাজত সীমাবদ্ধ হৈ নাথাকে। সৃষ্টিৰ মাজত সৃষ্টিকৰ্তাৰ আনন্দৰ কথাটো নিশ্চয় নিহিত হৈ আছে। কিন্তু সেই আনন্দ হ'ল জনমানসক উদ্দীপ্ত কৰি তেওঁলোকৰ জীৱনধাৰাক সুস্থ-সুন্দৰ কৰি গঢ়ি তোলাৰ আনন্দ। জনমানসক বাদ দি বা অবহেলা কৰি ব্যক্তিগত আনন্দৰ বাবে সাহিত্য ৰচনাৰ চিন্তা ক্ৰমশ দূৰলৈ আতৰি গৈছে। গতিকে সাহিত্যৰ আনন্দৰ ৰংমেলাত নিমন্ত্ৰিত জনগণৰ স্থান নিতান্ত অবহেলাৰ যোগ্য নিশ্চয় নহয়। সেইবাবে নাটকৰ ক্ষেত্ৰত নাট্যকাৰ, পৰিচালক, শিল্পী, কলাকুশলী আটায়েই জনতালৈ লক্ষ্য ৰাখি শিল্প সৃষ্টিৰ ৰসোত্তৰণৰ কথা চিন্তা কৰে। গতিকে জনতাৰ প্ৰতি, তেওঁলোকৰ সংস্কাৰ আৰু বিশ্বাসৰ প্ৰতি নাট্যকৰ্মীসকলৰ যেনেকৈ দায়-দায়িত্ব আছে ঠিক তেনেকৈ তেওঁলোক যে একপ্ৰকাৰ সমগ্ৰ নাট্যপ্ৰক্ৰিয়াটোৰ নিয়ামক শক্তি সেই কথাও অস্বীকাৰ কৰিব নোৱাৰি।

সেইবাবেই আমি ক'ব পাৰো যে নাট্যকলাৰ সমগ্ৰ কাণ্ডটোৱেই হ'ল দৰ্শককেন্দ্ৰীক আৰু এই দৰ্শক অহিবনে সাহিত্য তথা অভিনয় মূল্য কোনোটোৱেই যথাযথভাৱে স্বিৰীকৃত হোৱা সম্ভৱ নহয়। প্ৰাচীন কালত আমাৰ নাট্যশাস্ত্ৰকাৰসকলে নাট্যাভিনয়ত এই দৰ্শকৰ ওপৰত জোৰ দিছে সৰ্বাধিক। আৰু এই দৰ্শকৰ শ্ৰেণীবিচাৰত তেওঁক 'সহৃদয়' বুলি অভিহিত কৰিছে। নাট্যশাস্ত্ৰকাৰৰ মতে একমাত্ৰ 'সহৃদয় সামাজিক' অৰ্থাৎ দৰ্শককেই নাট্যাভিনয় অধিকাৰ প্ৰদান কৰা হৈছে। এই সহৃদয় শব্দৰ ব্যাখ্যাত তেওঁলোকে ৰসতত্ত্বত সুবিজ্ঞ অৰ্থাৎ পাৰদৰ্শী দৰ্শককেই বুজাইছে। অৰসিকক ৰস নিবেদনৰ বিড়ম্বনা

নাই। কিয়নো অৰসিকৰ মনত ৰসৰ যথাৰ্থ সৌন্দৰ্য্য প্ৰতিভাত হোৱা সম্ভৱ নহয়। নাট্যশাস্ত্ৰকাৰৰ মতে, ৰসশাস্ত্ৰত সুপণ্ডিত ৰসিক লোককেই 'সহৃদয়' বুলিব পাৰি। আৰু নাট্যচাৰ্য্যৰ উদ্দেশ্য হ'ল নাট্যৰসক সহৃদয়তাৰে হৃদয় সংবেদ্য কৰি গঢ়ি তোলা।

প্ৰচীন কালত নাট্যাভিনয় সীমাবদ্ধ আছিল ৰাজসভাৰ মণ্ডপত। ৰজাই পাত্ৰমিত্ৰৰ সৈতে নাট্য উপভোগ কৰিছিল, য'ত সাধাৰণ মানুহ নাট্যকলা দৰ্শনৰ অধিকাৰী নাছিল। ৰজা আৰু অভিজাত পাত্ৰমিত্ৰসকল আৰু অনুগ্ৰহভাজন ব্যক্তিসকল 'সহৃদয়' হ'ব - এই কথা কোৱা বাহুল্য। গতিকে তেতিয়াৰ দিনত ৰসিক, অৰসিক বিচাৰত খুব বেছি দ্বিধা সংকটৰ উদ্ভৱ হোৱাৰ কথা নাছিল।

কিন্তু যুগৰ সলনি হ'ল - সলনি হ'ল ৰাজতন্ত্ৰৰ। আজিৰ নাট্যাভিনয়ে ৰাজসভাৰ নাট্যমণ্ডপৰ উৎসৱ নিশাৰ সীমাৰ বাহিৰ ওলাই জনসাধাৰণৰ আনন্দ উৎসৱৰ সভা মণ্ডপত প্ৰৱেশ কৰিলে। এতিয়া বিশিষ্টতাৰ দোহাই দি নাট্যমঞ্চক কেইজনমানৰ মাজত সীমাবদ্ধ কৰি ৰখা সম্ভৱ নহয়।

সকলো মানুহৰ ৰুচি সংস্কাৰ একে ধৰণৰ নহয়। কিয়নো ভাল লগা বা বেয়া লগা বিষয় দুটা আপেক্ষিক মানুহৰ মেজাজ আৰু মৰ্জিৰ বৈচিত্ৰই পাৰস্পৰিক জীৱন ছন্দ পতনৰ কাৰণ নঘটায়। কিন্তু সমস্যা হয় সমষ্টিৰ মিলন মেলাত। তাত সামান্যতম বিভিন্নতায়ো পাৰস্পৰিক সম্পৰ্কৰ মৰ্মমূলত জোকাৰণি দি যায়। সৃষ্টি হয় নানা সংঘাতৰ।

নাট্য মঞ্চত ঘটে বিভিন্ন ৰুচি তথা মেজাজ আৰু মৰ্জিসম্পন্ন বিভিন্ন জনৰ সমাবেশ। তেওঁলোকৰ সকলোকে পৰিতুষ্ট কৰিব লাগিব। কিয়নো নাট্য পৰিবেশনাৰ উদ্দেশ্যই হ'ল মানুহৰ আনন্দৰ উপকৰণ সজাই তোলা। বিশেষ কিছুমান মানুহৰ কাৰণে শিল্পসম্ভাৰ পৰিবেশন কৰা উদ্দেশ্যও নহয়। সেইবাবে মানুহৰ 'মেজাজ' আৰু 'মৰ্জি' যিমানেই ভিন্নতা নহওক সকলোকে তৃপ্ত কৰা এটা অলিখিত নিয়ম থাকি যায়। কিন্তু কোৱা বাহুল্য এই কাম সহজ নহয়। এইটোকে কৰিবলৈ গ'লে সন্মুখীন হ'ব লাগিব জটিলৰ পৰা জটিলতাৰ সমস্যাৰ আৰু ইয়াৰ বাবে বিজড়িত হয় নানান মতবাদত। সেইবোৰৰ অধিকাংশ ক্ষেত্ৰতে নাট্যশিল্পক ব্যক্তিগত খেয়াল খুচিৰ উপকৰণ নাইবা শিল্প নিৰপেক্ষ ব্যৱসায়ীক মনোবৃত্তিৰ কুক্ষিগত কৰি তোলে। আৰু এই চাকনৈয়াত পৰি জনমানস হয় বিভ্ৰান্ত। শিল্প চৰ্চাটো দূৰৰ কথা শিল্প সচেতনতাই হেৰাই যোৱাৰ উপক্ৰম হয়।

এই দৰ্শক সমস্যাক কেন্দ্ৰ কৰি যিবিলাক মতবাদৰ সৃষ্টি হৈ সেইবোৰক থাইকৈ তিনিটা ভাগত বিভক্ত কৰিব পাৰি।

দৰ্শক সমস্যা

আপোন আনন্দৰ বাবে | বিশেষ শ্ৰেণীৰ বাবে | সৰ্বসাধাৰণৰ বাবে

১। কেৱলমাত্ৰ নিজৰ আনন্দৰ বাবে আটক কৰা

এই ধৰণৰ নাট্যগোষ্ঠীৰ কথা হ'ল -জীৱনক তেওঁলোকে যি ধৰণে দেখিছে আৰু বুজি পাইছে সেই ভাবে তাক মঞ্চত ৰূপায়িত কৰিব। দৰ্শকে যদি ভাল পায় ভাল কথা। যদি ভাল নাপায় তেতিয়াও কোনো কথা নাই–কোনো খেদ নাই। প্ৰেক্ষাগৃহৰ খোলা দুৱাৰেদি প্ৰৱেশ কৰাত যিদৰে বাধা নাই, ভাল নাপালে সেইপিনেদি ওলাই যোৱাৰ পক্ষেও একো বাধ্যবাধকতা নাই। এই ধৰণৰ চিন্তা নিসন্দেহে সুগভীৰ আত্ম প্ৰত্যয় সঞ্জাত। কিন্তু কেৱলমাত্ৰ নিজস্ব বোধৰ ওপৰত নিৰ্ভৰ কৰি আজিৰ জটিল জীৱনাবৰ্ত্ত অতিক্ৰম কৰা সহজসাধ্য নহয়। (ক) প্ৰথম কথা–সহযোগিতা আৰু সংযুক্তিয়েই হ'ল আজিৰ যুগৰ শিল্প সৃষ্টিৰ মূল কথা। নহ'লে এই ধৰণৰ মনোভাৱৰ ফলত নাট্য পৰিবেশনা জনসাধাৰণৰ পৰা আতৰি যাব। আৰু নাটকৰ মাধ্যমত মানুহৰ জীৱনচেতনা জাগ্ৰত কৰাৰ মহৎ দায়িত্বৰ পৰা ধীৰে ধীৰে বিচ্যুত হৈ পৰিব পাৰে। আত্মপ্ৰত্যয় ভাল কথাৰ কিন্তু সেই আত্মপ্ৰত্যয়ৰ লগত যদি সহযোগিতা কামনা থাকে তেনেহ'লে ই শিল্প সৃষ্টিৰ ক্ৰমাবিকাশক ফলেফুলে জাতিষ্কাৰ কৰি তোলাত সহায় কৰে (খ) দ্বিতীয়তে জনসাধাৰণক উপেক্ষা কৰি কেৱলমাত্ৰ নিজৰবোধ আৰু বুদ্ধিৰ ওপৰত নিৰ্ভৰ কৰি চলিলে অহংবোধৰ দ্বাৰা আচ্ছন্ন হৈ পৰা স্বাভাৱিক। এই মোহগ্ৰস্ত অৱস্থাত তেওঁলোকে যি কৰে জনসাধাৰণৰ দৃষ্টি ভঙ্গীত সি ক্ৰমশঃ দুৰ্বোধ্য হৈ উঠিব পাৰে। শিল্প সাহিত্যৰ ক্ষেত্ৰত কোনো কোনো মহলে এই মনোবৃত্তি সমৰ্থন কৰাৰ পক্ষপাতী হ'লেও দুৰ্বোধ্যতাই যে শিল্প নহয়-এই কথা এশবাৰ সত্য।

২। বিশেষ শ্ৰেণীৰ দৰ্শকৰ বাবে নাটক কৰা

এই চিন্তাধাৰাত পৰিবেশক সকলে বিশেষ শ্ৰেণীৰ দৰ্শকৰ মনোৰঞ্জনৰ

পক্ষপাতিত্ব কৰে। কোনো কোনো বিশিষ্ট ব্যক্তি বা গোষ্ঠীৰ ৰুচিৰ চাহিদা পূৰণ কৰিব পাৰিলে তেওঁলোকে নিজকে সাৰ্থক বুলি ভাবে কিন্তু তেতিয়া হ'লেও সমগ্ৰ নাট্য পৰিবেশনা ব্যাপকতাৰ আকাৰ ধাৰণ কৰিব নোৱাৰে। কোনো এক বিশেষ শ্ৰেণীৰ ৰুচিৰ মাজত সীমাবদ্ধ থাকিলে তেওঁৰ প্ৰকৃত উদ্দেশ্যত পৰি বিচ্যুতি ঘটিব।

৩। **সৰ্বসাধাৰণৰ সন্তুষ্টিৰ বাবে**

এই শ্ৰেণীৰ চেতনাবোধ আৰু মাৰাত্মক। ব্যাপকভাবে কেৱলমাত্ৰ জনৰুচিৰ প্ৰশ্ৰয় দিবলৈ গৈ নাট্যকলাক পণ্য সামগ্ৰীৰ ব্যৱহাৰিক পৰ্য্যায়লৈ কোনো কোনোৱে নমাই আনিব বিচাৰে। এই শ্ৰেণীৰ চেতনাবোধেও নাট্যকলাৰ প্ৰকৃত উদ্দেশ্যৰ মূলত কুঠাৰাঘাত কৰিব পাৰে। কিন্তু প্ৰশ্ন হ'ল এয়ে যে এই সমস্যা নিৰাকৰণৰ উপায় কি ? ক পন্থা ঃ? নাটক ব্যৱসায় বুদ্ধিৰ দ্বাৰা পৰিচালিত হ'ব নে ব্যক্তি বিশেষ বা কোনো কোনো সমষ্টিৰ জীৱনবোধ তেওঁলোকৰ 'মেজাজ' আৰু 'মৰ্জি'ৰ মুখাপেক্ষী হৈ থাকিব, নে জনমানসৰ আনন্দ আৰু শিক্ষাৰ বাহন হৈ থাকিব। কোনটো ইয়াৰ সত্য পথ ? কোন পথে গ'লে বা কি উপায় অৱলম্বন কৰিলে নাট্যকলাৰ মানস মুক্তি সম্ভৱ ? এই প্ৰশ্নবোৰৰ সমাধান সহজসাধ্য নহয়। কাৰণ পদে পদে নানান মতবাদৰ সন্মুখীন হোৱাৰ সম্ভাৱনা। তথাপিও সাধ্যমতে এই বিষয়ে কিছু আলোচনাৰ চেষ্টা কৰিম আৰু দৰ্শকৰ ভূমিকা সম্পৰ্কে আলোকপাত কৰিবলৈ যত্নপৰ হ'ম।

দৰ্শকৰ দায়িত্ব

নাটশালাৰ সৈতে দৰ্শকৰ সম্বন্ধ দুবিধ ঃ—

১। প্ৰথমত তেওঁলোকে জাতীয় কৃষ্টি সংস্কৃতি সম্পৰ্কে সচেতন হোৱা উচিত। কিয়নো নাট্যমঞ্চলৈ তেওঁলোকে কেৱলমাত্ৰ আনন্দ উপভোগৰ কাৰণেই নহয় লগতে নিজৰ ৰুচি আৰু চিত্ত বৃত্তিৰ পৰিশোধৰ বাবেও আহে। সেইবাবে নাট্য পৰিচালকে তেওঁলোকৰ সন্মুখত যি পৰিবেশন কৰিব সেইবোৰ বাচ-বিচাৰ নকৰি গলাঃধকৰণ কৰাও উচিত নহয়।

২। দ্বিতীয়তে তেওঁলোকে মনত ৰখা উচিত যে সকলো দৰ্শক নাট্যকৰ্ত্তা সকলৰ ক্ৰিড়নক মাত্ৰ নহয়। তেওঁলোকৰ প্ৰতিও দৰ্শকৰ এটা দায়িত্ব আছে।

আৰু সেই দাবীৰ প্ৰতি নাট্যকৰ্ত্তা সকলক তেওঁলোকৰ প্ৰতি সচেতন ৰখাৰ দায়িত্বও দৰ্শক সাধাৰণৰ। সহৃদয় দৰ্শক বোলোতে আমি সচেতন দৰ্শককেই বুজো। কিন্তু পৰিতাপৰ কথা এয়ে যে নাট্যকলাৰ অনগ্ৰসৰতাৰ লগে লগে এই শ্ৰেণীৰ সচেতন দৰ্শকৰ সংখ্যা ক্ৰমবৰ্দ্ধিত হোৱা নাই।

প্ৰায় ক্ষেত্ৰতে নাটক চোৱাৰ বেলিকা নানান ধৰণৰ কথা উত্থাপন হোৱা আমি শুনিবলৈ পাওঁ। বহুতেই ক'ব খোজে যে নাটকৰ মাজত শিক্ষা-দীক্ষাৰ পাঠ কিয় ? এখন্তেক আমোদ লাভ কৰিব পাৰিলেইতো হ'ল। দিনৰ দিনটো খাটিখুটি আকৌ চকুপানী টুকিবলৈ থিয়েটাৰ চাব যাম কিয় ? কোৱা বাহুল্য এই মনোভাব যুগচেতনাৰ বিৰোধী। জীৱনত য'ত সুখ-দুখ ওচৰা ওচৰিকৈ বৰ্তমান, সেই ক্ষেত্ৰত নাট্যমঞ্চলৈ কেৱল আনন্দৰ উপকৰণ বিচাৰি যোৱাটো আত্মপ্ৰৱঞ্চনাৰেই নামান্তৰ মাত্ৰ। দৰ্শকক এই প্ৰৱঞ্চনাৰ পৰা উদ্ধাৰ কৰাৰ দায়িত্ব নাট্য পৰিচালকৰ। কিন্তু দৰ্শকৰ দায়িত্ব হ'ল পৰিচালকৰ পৰা এক বলিষ্ঠ জীৱনবোধ আদায় কৰাৰ। ইয়াৰ বাবে সচেতনতাৰ প্ৰয়োজন।

যুগ আৰু জীৱন সম্পৰ্কে সচেতন থাকি অভিনয়ৰ দায়িত্ব গ্ৰহণ কৰাৰো কথা যেনেকৈ আজিৰ পৰিচালক আৰু নাট্যশিল্পীয়ে সদা সৰ্বদা স্মৰণ ৰখা উচিত, ঠিক তেনেকৈ সেইবোৰ অভিনয় যিয়ে চাব যাব তেওঁলোকো এই বিষয়ে সমপৰিমানে সচেতন থকা উচিত। নহ'লে দুয়োপক্ষৰ সংঘাত অনিবাৰ্য্য।

সাহিত্য-সংস্কৃতিৰ সৈতে ঘনিষ্ঠভাৱে পৰিচিত থকাই হ'ল সচেতন দৰ্শকৰ অন্যতম উপাদান। ব্যাপকভাৱে নাট্যপাঠ আৰু নাট্যাভিনয় দৰ্শনৰ আন্দোলন গঢ়ি তোলাৰ লগে লগে পৰিচালকসকলৰ লগত সক্ৰিয় সহযোগিতাৰ ইচ্ছাও জাগৰুক কৰি তুলিব লাগিব। পৰিচালক গোষ্ঠীক সচেতন কৰি সুষ্ঠ-সবল তথা বলিষ্ঠ নাটক পৰিবেশনাৰ দাবীও সজোৰে উত্থাপন কৰিব পাৰিব লাগিব।

সেইবাবেই দৰ্শকৰ সচেতনা সৰ্বপ্ৰথম প্ৰয়োজন। নাট মঞ্চক নিয়ন্ত্ৰিত কৰাৰ ক্ষমতা একমাত্ৰ দৰ্শকৰেই আছে। এই সচেতনতা আৰু দেশৰ শিক্ষা-সংস্কৃতি আৰু ঐতিহ্যক আশ্ৰয় কৰিয়েই পঠন, পাঠন আৰু ৰাজনৈতিক, সামাজিক জীৱনযাত্ৰাৰ প্ৰতি সচেতনতা নাথাকিলে জাতীয় সংস্কৃতিৰ প্ৰতিও অন্তৰৰ আকৰ্ষণ জাগি উঠা সম্ভৱ নহয়। স্বদেশিকতা কেৱলমাত্ৰ আবেগাত্মক বিষয়েই নহয় - ই বুদ্ধিগতও। যি দেশত জন্মিছো সেই দেশক সৰ্বতোভাৱে জনাৰ মাজেদিয়েই অনতৰৰ দেশপ্ৰেম জাগৰিত হয়। সেইবাবে পৰস্পৰৰ প্ৰতি

ভালপোৱা আৰু অন্যৰ প্ৰতি দায়িত্ববোধৰ চেতনাৰ পৰাই দেশপ্ৰেমৰ প্ৰাথমিক অঙ্কুৰ মকুলিত হোৱা সম্ভৱপৰ। ৰোগীৰ ঔষধ আৰু শিশুৰ খাদ্য য'ত নিৰ্বিচাৰ ভেজালৰ কবলত পৰে তাত এই দায়িত্ববোধৰ চেতনাটো যে কিমান প্ৰখৰ সেয়া সহজেই অনুমেয়। আমাৰ স্বদেশিকতা সংস্কৃতিও নিৰপেক্ষ ৰাজনৈতিক কুচকাৱাজৰ মাজতেই সীমাবদ্ধ। 'ইজম'ৰ উপাসনা কৰি আমি ভাবি লৈছো স্বদেশিকতাৰ পৰাকাষ্ঠা দেখুৱা হৈ গ'ল। অথচ এতিয়া শিক্ষাৰ মান নিম্নৰ পৰা নিম্নগামী। সৃষ্টি আৰু সংস্কৃতি চৰ্চা আহি পৰিছে চিনেমাৰ বিজ্ঞাপনত— ইলেক্টনিক মাধ্যমৰ চক্ৰবেহুত। অথচ আমি যে একো একোজন জ্ঞানী-গুণী আৰু সুতীক্ষ্ণ সমালোচক এই ধাৰণা বদ্ধমূল কৰি লৈছো। এই অহংবোধেই হ'ল সকলো সৰ্বনাশৰ মূল। যেতিয়ালৈকে এই অসহায়তাৰ অৱসান নহয় তেতিয়ালৈকে শিল্প-সংস্কৃতিৰ উত্তৰণ হ'ব কেনেকৈ ?

সাংস্কৃতিক ক্ষেত্ৰত আজিৰ জনতাৰ দাবী - সেইবোৰকে আমোদ আনন্দৰ উপকৰণ যোগান ধৰাটোৱেই নহয়। নাইবা ই ৰাজনৈতিক মতাদৰ্শৰ বৌদ্ধিক ৰণভূমিও নহয়। আমাৰ যুগ আৰু জীৱন সচেতন কৰি তুলি দেশৰ সামগ্ৰিক অগ্ৰগতিক সম্প্ৰসাৰিত কৰি সমগ্ৰ জনসমাজক স্নেহ, প্ৰেম, শান্তি আৰু মৈত্ৰীৰ বন্ধনত সংহত কৰি তোলা।

কোৱা বাহুল্য এই সচেতন দাবী জনাবৰ বাবে লাগিব শিক্ষাগত সচেতনতা। কিয়নো, Culture আৰু 'Recreation' ৰ পাৰ্থক্য শিক্ষাগত সচেতনতা অবিহনে বোধগম্য হোৱাৰ কথা নহয়। আজিৰ নাটমঞ্চৰ উদ্যোক্তাসকলে কেৱল নাটককে নকৰি নাট্যগ্ৰন্থাগাৰ প্ৰতিষ্ঠা কৰাৰ উদ্যোগো হাতত লব লাগিব।

নাট্য সমালোচনা প্ৰকাৰ ভেদ

নাট্য সমালোচনাক তিনি প্ৰকাৰত বিভক্ত কৰিব পাৰি — এচামে কয় তেওঁলোকক যি দেখুৱা হৈছে সেয়াই ভাল। আনচামে কয় তেওঁলোকৰ আগত প্ৰদৰ্শন কৰাবোৰ মুঠেই ভাল নহয়। আৰু তৃতীয় দলটো থাকে ভাল-বেয়াৰ পৰা সমদূৰত্বত।

নাট্য সমালোচনা

সকলো ভাল | সকলো বেয়া | ভাল বেয়াৰ মিশ্ৰণ

(১) সকলো প্ৰচেষ্টাৰ ওপৰতে এই শ্ৰেণীৰ সমালোচকৰ দাক্ষিন্য আৰু বদান্যতা সমান। বিধতাই যেনেকৈ সংসাৰ সৃষ্টিৰ বাবে দায়ী বুলি সকলোৰে প্ৰতি সমান কাৰুণ্য বিতৰণ কৰি থাকে এই চাম সমালোচকেও তেনেকৈ এটা প্ৰশ্ৰয়ৰ মনোভাৱ লৈ কৃপা বিতৰণ কৰে। অধিকাংশ ক্ষেত্ৰত এই কৃপা বিতৰণৰ স্পৃহা মাজে মাজে ইমান চৰম আকাৰ ধাৰণ কৰে যে নাটক অথবা নাট্য অভিনয়ৰ সমালোচনা অনেক সময়ত পৰিচালকে নিজেই লিখি দিয়াৰ সমতুল্য হয়। ইমানখিনি দায়িত্বহীনতা আজিৰ যুগত নিশ্চিতভাৱেই কাম্য নহয়।

(২) আন এক শ্ৰেণীৰ সমালোচক আছে তেওঁলোকে নিজকে বৰ বিজ্ঞ বুলি বিবেচনা কৰে আৰু তেওঁলোকৰ জ্ঞান গৰিমাৰ গভীৰতা দেখুৱাবৰ্লৈ প্ৰায়ে অনাহক দুৰ্বোধ্য ভাষা আৰু যুক্তিৰে কটু সমালোচনাৰ অস্ত্ৰৰে থকা-সৰকা কৰে। তেওঁলোকে যোগাত্মক দিশৰ পিনে সম্পূৰ্ণ পিঠি দি সেই সম্পৰ্কে যোগ্যস্থানত প্ৰশংসা কৰাৰ পৰিবৰ্তে অযোগ্যস্থানত দোষ-ত্ৰুটিবোৰ উলিয়াই আত্মপ্ৰসাদ অনুভৱ কৰে। আনকি সেই ত্ৰুটিসমূহ দূৰীকৰণ কৰিবৰ্লৈ কি কৰিব লাগে সেই সম্পৰ্কে কোনো পৰামৰ্শ আগনবঢ়ায়। ইয়াক ধ্বংশাত্মক সমালোচনা বুলিব পাৰি। নাট্য সমালোচকৰ গঠনমূলক দিশটোৰ প্ৰতি তেওঁলোক সম্পূৰ্ণ উদাসীন।

(৩) তৃতীয় শ্ৰেণীৰ সমালোচকে ইফালে-সিফালে অলপ অচৰপ এৰাধৰা কৰা বিধৰ। কাকো এওঁলোকে সম্পূৰ্ণভাৱে ভাল বা সম্পূৰ্ণভাৱে বেয়া বুলিবৰ্লৈ টান পায়। কিন্তু এওঁলোকেও Positive criticism কৰিব নোৱাৰে। অৰ্থাৎ ধ্বংশাত্মক সমালোচনা নকৰে সঁচা কিন্তু গঠনমূলক সমালোচনাও কৰিব নোৱাৰে। এই ধৰণৰ সমান্তৰাল সমালোচনায়ো নাট্যশিল্পৰ বিশেষ ক্ষতি সাধন কৰিব নোৱাৰিলেও একো উপকাৰতো অহা বুলি ক'ব নোৱাৰি। এওঁলোকে 'এই দেশৰ আধা মানুহ মুৰ্খ' বুলি কৈ মানুহৰ অপ্ৰিয়ভাজন হ'ব নিবিচাৰে। কিন্তু আনহাতে মানুহৰ প্ৰিয়ভাজন হ'ব বুলি আশা কৰি "এই দেশৰ আধা মানুহ মুৰ্খ নহয়" বুলি ক'ব খোজে।

প্ৰকৃত সমালোচনা

এক কথাত সমালোচক হ'ল নাট্যমঞ্চৰ নিয়ন্তা শক্তি। যুগ আৰু জীৱন সম্বন্ধে সচেতন থাকিও জাতীয় কৃষ্টি আৰু কল্যাণৰ পৰিপ্ৰেক্ষিতত তেওঁ যেনেকৈ এপিনে জনৰুচি নিয়ন্ত্ৰণ কৰাৰ দায়িত্ব পালন কৰিব পাৰে, আনহাতে পতনোন্মুখ সংস্কৃতিৰ হাতৰ পৰা শিল্পকলাক উদ্ধাৰ কৰি তাক মৰ্যদাৰ আসনত প্ৰতিষ্ঠিত কৰিবৰ্লৈ সক্ষম হ'ব পাৰে। সেইবাবে উদাসীন নাইবা আত্মাভিমানী কোনো ধৰণৰ সমালোচক হোৱা উচিত নহয়। সমালোচনাক জ্ঞান, বুদ্ধি, ক্ৰোধ, ক্ষোভ আৰু অনুভূতি প্ৰকাশৰ ক্ষেত্ৰ বুলি গণ্য কৰিব নালাগে। নাট্যকলাৰ অপ্ৰতিহত প্ৰবাহমানতাৰ যুগত সমালোচনাৰ আচল উদ্দেশ্য সম্বন্ধে সেইবাবে অবহিত আৰু সচেতন হোৱাৰ দিন সমাগত।

সমালোচকে বিজ্ঞানসম্মত সমালোচনা কৰক যাতে সাধাৰণ দৃষ্টিত ধৰা নপৰা দোষ-গুণখিনি স্পষ্ট হৈ উঠে। এই ক্ষেত্ৰত সমালোচক পক্ষপাত দুষ্ট নহৈ নিৰ্মম সত্যবাদী হোৱা উচিত। ভিতৰ আৰু বাহিৰৰ সকলো তথ্য অনুসন্ধান কৰিহে তেওঁলোকৰ মন্তব্য প্ৰকাশ কৰিব লাগে। ইয়াৰ কাৰণে যথেষ্ট পৰিশ্ৰম বিশেষকৈ প্ৰচুৰ অধ্যয়নৰ আৱশ্যক। এইবোৰৰ অভাৱ হ'লেই সমালোচনাবোৰ টুলুঙা হৈ পৰে। নাট্যকলা বা তেনে সৃষ্টিশীল কলাৰ বিষয়ে সুগভীৰ সুচিন্তিত প্ৰবন্ধ প্ৰকাশ কৰিলেহে এই শিল্পকৰ্মৰ সৈতে জড়িত সকলো নাট্যকৰ্মী উপকৃত হ'ব। মঞ্চত নাটক এখন চাই যোৱাৰ পিচতেই তপতে তপতে বাতৰি লিখি দায়িত্ব সামৰাৰ দৰে কাম নকৰাই ভাল। মঞ্চায়নৰ সকলো দিশত আলোকপাত কৰিহে মন্তব্য প্ৰকাশ কৰা উচিত। এই মন্তব্যই ব্যক্তিগত স্তৰৰ পৰা উত্তৰণ কৰিলেহে প্ৰকৃত সমালোচনা হিচাপে গ্ৰহণযোগ্য হ'ব পাৰে।

অৱশ্যে এনে ক্ষেত্ৰত নাট্যকৰ্মীসকলো দোষমুক্ত নহয়। অভিনয় কলাৰ জ্ঞান আয়ত্ব নকৰাকৈয়ে নাটক কৰিবৰ্লৈ মঞ্চত অৱতীৰ্ণ হোৱাটো ধৃষ্টতা মাত্ৰ। সাধাৰণতে অভিনয় আৰু শিক্ষা দুয়োটাই একেলগে কৰা দেখা যায় — ই দোষণীয়। প্ৰথমে শিক্ষা তাৰ পিচতহে পৰীক্ষা হ'ব লাগে।

আগতে কৈ অহা হৈছে যে উন্নত মানৰ নাটকৰ সংখ্যা এতিয়াও আমাৰ বাবে সীমিত। অবৈতনিক নাট্য দলসমূহে নাট উপস্থাপনৰ ক্ষেত্ৰত বহু বাস্তৱ সমস্যাৰ সন্মুখীন হবলগাত পৰে। এনে এশ এবুৰি সমস্যাৰ মাজতো তেওঁলোকে

নাটক কৰি আছে আৰু থাকিব লাগিবও। এই কলাৰ কোনো স্বত্বাধিকাৰী বা অভিভাৱক নাই। সেইবাবে নাট্য সমালোচনা কৰিবলৈ যাওঁতে এইবোৰ কথালৈকো মন কৰিব লাগে। তদুপৰি নাটক কি ইয়াৰ লক্ষণ, সংজ্ঞা, গুণাগুণ এই সকলোবোৰ বিচাৰ কৰিলেই সমালোচকৰ নিন্দা প্ৰশংসা নৈতিকভাৱে গ্ৰহণ কৰিব পাৰি। সংক্ষিপ্ত কাহিনীভাগৰ লগত শিল্পী কলাকুশলীৰ তালিকা আৰু তাৰ মাজে মাজে প্ৰশংসা বা নিন্দাসূচক অভিমতে কোনো গুঢ় উদ্দেশ্য সাধন কৰিব নোৱাৰে।

নাট্যাভিনয় সাধনাৰ বস্তু। নাটকৰ দৰ্শক সাধনাৰ মোল বুজা সুৰুচিসম্পন্ন হোৱা বাঞ্ছনীয়। সেইদৰে সমালোচকো সেই দৰ্শকৰ মাজৰ এজন বিশেষ সহিষ্ণু ধৈৰ্যশীল ব্যক্তি। মনত ৰাখিব লাগিব এই আপ্তবাক্যষাৰ "The good critic is he who narrates the adventure of his soul among master pieces."

বিহঙ্গম দৃষ্টিত অসমৰ শিশুনাট

অসমীয়া শিশু সাহিত্যই এতিয়ালৈকে শিশুকালকে অতিক্ৰম কৰিব পৰা নাই। দেশৰ অন্যান্য ভাষা-সাহিত্যৰ তুলনাত আমাৰ শিশু সাহিত্যই এটা চালুকীয়া অৱস্থাক লৈ কোনোমতে বাচি থকা বুলিহে ক'ব পাৰি। এই সাহিত্যৰ অন্তৰ্গত নাট্যসম্পদৰ অৱস্থাটো ততোধিক শোচনীয়। মুষ্টিমেয় যি কেইখন নাট এতিয়ালৈকে ৰচিত আৰু পৰিবেশিত হৈছে তাৰ কেইখনমানক বাদ দি বেছিভাগৰে বেলিকা শিশুনাট ৰচনাৰ প্ৰকৃত উদ্দেশ্য সাধিত হোৱা নাই। অথচ অসমীয়া ভাষাত শিশু নাটকৰ আৰম্ভণি ঐতিহ্যময়। শ্ৰীকৃষ্ণৰ শিশুলীলাক উপজীব্য কৰি গুৰুজনে ৰচনা কৰা নাট সমূহকে এই ক্ষেত্ৰত পথীকৃত বুলি অভিহিত কৰিব পাৰি।

সাম্প্ৰতিক কালৰ শিশুনাটবোৰৰ বেছিভাগৰে উদ্দেশ্য হয় শিশুক সাধাৰণ মনোৰঞ্জনৰ খোৰাক দিয়া, নহয় বয়স্কসকলো মগজুত কষ্ট কৰিহে সুমুৱাব পৰা বিষয়বস্তু ভৰাই নীতিশিক্ষাৰ পাঠ দান কৰা। কেৱল সস্তীয়া মনোৰঞ্জনক উপলক্ষ কৰি লিখা নাটকবোৰৰ বক্তব্য প্ৰায়ে টুলুঙা হয়, আনহাতে জোৰকৈ নীতিশিক্ষা দিবলৈ প্ৰয়াস কৰা নাটকবোৰৰ বক্তব্য অনাৱশ্যকভাৱে গধুৰ হয়। ফলত শিশুৰ বাবে দুৰ্বোধ্য হৈ পৰে।

শিশু নাটক হ'ব লাগিব ঘাইকৈ শিশুৰ বাবে। শিশুৰ মনস্তাত্বিকতাৰ ভিত্তিত শিশুৱে বুজাকৈ বা সহজে উপলব্ধি কৰিব পৰাকৈ আৰু শিশুৱেই সাৱলীলভাৱে অভিনয় কৰিব পৰাকৈ ৰচিত হ'ব লাগে। এক কথাত এই নাটক হ'ব লাগিব By the children, for the children and of the children.

কিন্তু সুখৰ কথা - ইয়াৰ মাজতে সংখ্যাত তাকৰ হ'লেও তৃতীয় ধাৰা এটাতো শিশু নাট ৰচিত হৈছে। এই ধাৰাৰ নাটকে শিশুক মনোৰঞ্জন দিয়াৰ উপৰিও সমাজখনৰ বাস্তৱ ৰূপবোৰৰ সৈতেও চিনাকী কৰি দিবলৈ সমৰ্থ হৈছে। সেইসকল নাট্যকাৰে এখোজ আগবাঢ়ি গৈ অৱশ্যে স্থিতাৱস্থা ভঙাৰ মূলমন্ত্ৰেৰে কিছুমান নাটকৰ যোগেদি শিশুৰ দ্বাৰা শিশুক শুনোৱাবলৈকো সফল হৈছে।

গুৱাহাটীকে ধৰি অসমৰ বিভিন্ন ঠাইৰ কেইজনমান মুষ্টিমেয় নাট্যকাৰ তথা নাট্যকৰ্মীয়ে প্ৰকৃত ৰূপত শিশুনাট ৰচনা কৰাৰ প্ৰয়াস কৰাটো এক আশাব্যঞ্জক পৰিঘটনা। এই ক্ষেত্ৰত পঞ্চাচৰ দশকত ডিব্ৰুগড়ৰৰ মৌচাক গোষ্ঠীৰ কৰ্ণধাৰ সঞ্জীৱ বৰদলৈৰ নাম উল্লেখযোগ্য। অসমৰ বিভিন্ন ঠাইৰ উপৰিও অসমৰ বাহিৰতো শিশুসকলক লৈ প্ৰকৃত শিশুনাট পৰিবেশন কৰাৰ ক্ষেত্ৰত তেওঁকেই বাটকটীয়া বুলিব পাৰি। গুৱাহাটীৰ অন্যতম সাংস্কৃতিক গোষ্ঠী 'ঐক্যতান' মিতালী সংঘ (পঞ্চতন্ত্ৰ) আদিৰ প্ৰয়াসো এই ক্ষেত্ৰত উল্লেখযোগ্য। শিশুপ্ৰাণ নবীন শৰ্মাৰ সোঁৱৰণীত অনুষ্ঠিত নাট প্ৰতিযোগিতাখন এনে এক অনুষ্ঠান যি প্ৰতিবছৰে শিশুনাট প্ৰতিযোগিতা পাতি শিশুনাটকৰ বাবে যোগ্য নাট্যকাৰকে ধৰি এচাম শিল্পী গঢ়ি তোলাত অৰিহণা যোগাই আহিছে।

সাম্প্ৰতিক কালত তেজপুৰৰ যুৱ নাট্যকাৰ তথা পৰিচালক ঐশ্বৰ্য কাকতিয়ে শিশু নাট ৰচনা আৰু পৰিবেশনাৰ ক্ষেত্ৰত এক অভুতপূৰ্ব অভিলেখ সৃষ্টি কৰিছে। তেওঁৰ দ্বাৰা ৰচিত নাটকে ভাৰতবৰ্ষৰ বিভিন্ন প্ৰান্ততেই নহয় সুদূৰ বিদেশতো প্ৰদৰ্শিত হৈ ..শংসা অৰ্জন কৰিবলৈ সক্ষম হৈছে।

সমাপ্ত

গ্ৰন্থপঞ্জী

নাটকৰ ৰূপ, ৰীতি আৰু প্ৰয়োগ : Dr. S. K. Bhattacharya
প্ৰচীন ভাৰতৰ নাট্যকলা : Dr. M. M. Ghose
অভিনয় : নাটক : মঞ্চ : শম্ভু মিত্ৰ
The Soviet Theatre : Dr. K. Mukherjee
World Drama : Allardyce Nicoll
British Drama : এলাৰডাইচ নিকল
The Theatre and The Dramatic Theory : Allarddyce Nicoll
The Elezabethan Plays and Players : G. B. Harrison
On theatre : Hazlitt.
Papers on Acting : Brander Methews.
Producing a play : Frank Lamb.
Acting : Joby Cole
Notes of a Soviet Actor : N. Cherkasov
My Life in Art : Stanislavsky.
The Vakhtangor School of Stage Art. : G. Ivanov Mumijhov
Acting, Production, Direction : Prof. B. MukhOrjee
Rules of Acting : Jean Louis Barrault.
Effective Theatre : John Russel Brown (1969)
অভিনয় : প্ৰযোজনা : পৰিচালনা : বিভু ডি মুখোপাধ্যায়
নাটক আৰু অভিনয় প্ৰসঙ্গ : সত্যপ্ৰসাদ বৰুৱা
মঞ্চলেখা : অতুল চন্দ্ৰ হাজৰিকা
Play Production : Milton Smith (1948)
Truth About Voice : Prof. Fenchtinger
Acting of the Drama : B. Mathews

Problem of the Actor	:	Louis Calvert
Plays, Acting and Music	:	Arthur Symons
Lighting Designer	:	Edward A. Wnsht
The Hindu Theatre	:	Dr. M. M Ghose
Indian Historical Quality	:	VOL IX. Paye 591-594
নাট্য শাস্ত্র	:	ভৰত মুনী
Robert Admand Jones	:	Continental Stage Craft.
টোকা আৰু প্ৰবন্ধ	:	পূৰ্ণ কান্ত নাথ, ড° হৰিশ্চন্দ্ৰ ভট্টাচাৰ্য্য, আলি হাইদৰ, নৰেণ পাটগিৰি, ডঃ শৈলেন ভৰালী, সত্য প্ৰসাদ বৰুৱা, লক্ষ্যধৰ চৌধুৰী, পোনামহন্ত, ড° তাৰিত চৌধুৰী, শিবানু বৰা আৰু ড০ শ্যামাপ্ৰসাদ শৰ্ম্মা।

শুদ্ধৰণী

পৃষ্ঠা নং	হৈছে	হ'ব লাগিছিল
	Memodrama	Melodrama
	ব্ৰেথ্‌টৰ	ব্ৰেখ্‌টৰ
	নিৰ্বাচন	নিৰ্বাচনত
	যাত্ৰাভিনয	যাত্ৰাভিনয়ৰ
	যাত্ৰ	যাত্ৰা
২	এস্কাইলাছ	ইস্কাইলাছ
৬	দৈছে	গৈছে
৭	মহাপুৰুষৰ	মহাপুৰুষ
	পাৰ্ষদসত	পাৰ্ষদসহ
	ছয়জনে	ছয়জনকে
৯	নাট্যকলাৰ	নাট্যকলাক
১১	পৰিচালকবোৰক	পৰিচালকবোৰ
১৪	reflects	reflect
১৫	কৰাল	কৰাৰ
	কৰিছিলে	কৰিছিল
২০	বিদ্যালসা	বিদ্যানসা
২১	উদ্দেশ্যে	উদ্দেশে
২৩	সূত্ৰধাৰ	সূত্ৰধাৰৰ
২৮	বাৰবণিতাও	বাৰবণিতায়ো
৩২	বাস্তবজগত	বাস্তবজগতৰ
৩৪	সুক্ষ্মতি সূক্ষ্ম	সুক্ষ্মতি সুক্ষ্ম
	অবিদ্যা	অবিদ্যাই
	অভিশাপবোৰ	অভিশাপবোৰে
	মানসত	মানসক
৪১	শাস্ত্ৰকাৰ	শাস্ত্ৰকাৰে
	কৰাকেই	কথাকেই
	সামাজিকতে	সামাজিকৰ
৪২	দৰ্শক	দৰ্শকৰ
৫৬	আহমেদৰ	আহমেদে
	বিন্যাসৰ	বিন্যাসত

পৃষ্ঠা নং	হৈছে	হ'ব লাগিছিল
৭০	শ্বাদযন্ত্র	শ্বাসযন্ত্র
৭৮	বাহ্যিক	বাচিক
৮৬	অনুকৰণতো	অনুকৰণটো
৮৮	আক	অতি
৯৫	Laboratary	Laboratory
৯৬	তেওঁ	তেওঁক
১০৪	অৱশ্যম্ভাবী	অৱশ্যাম্ভাবী
	কার্য্যকৰিতা	কার্য্যকাৰিতা
১০৬	বস্তুবোৰকেই	বস্তুবোৰেই
১৬৬	প্ৰাকাশৰ	প্ৰকাশৰ
	ধাৰণাকে	ধাৰণাৰে
	হাতত	
২১২	seare	scare
১২৯	অমি	আমি
	বিয়োজিত	নিয়োজিত
১৩০	আবদ্ধ	
১৩৬	পর্য্যায়ৰ	পর্য্যায
১৩৮	সম্পৃক্ত	সংশ্লিষ্ট
১৩৯	এইখনিতে	এইখিনিতে
১৪২	কলানৈপূর্ণৰ	কলানৈপূণ্যৰ
১৪৪	কানীয়া	কানীয়াৰ
	নাট্যজগত	নাট্যজগতত
১৬৬	জনপ্ৰিয়তা	জনপ্ৰিয়
১৭৮	বিভুডি মুখোপাধ্যায়	বিভুতি মুখোপাধ্যায়